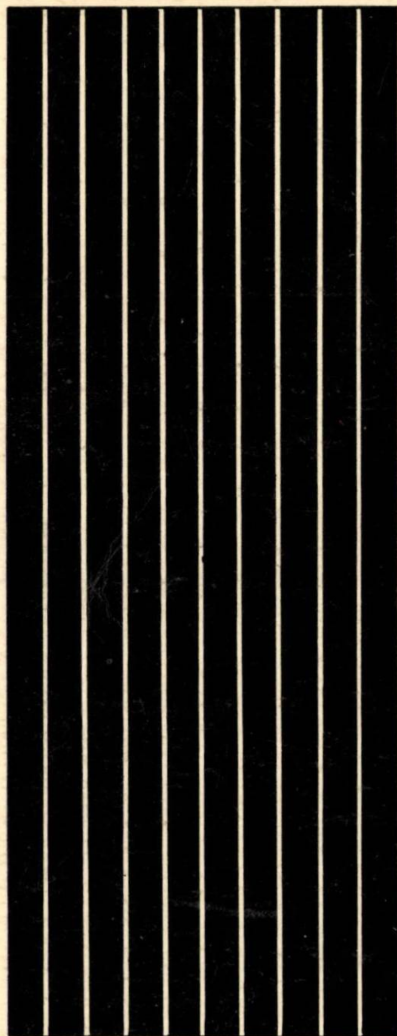
ALEXANDRU PALEOLOGU

SPIRITUL



ȘI LITERA

EDITURA EMINESCU

ALEXANDRU PALEOLOGU

SPIRITUL ŞI LITERA

Încercări de pseudocritică

Coperta: **Dumitru Ristea**

ALEXANDRU PALEOLOGU

SPIRITUL ȘI LITERA

ÎNCERCĂRI DE PSEUDOCRITICĂ



1970

EDITURA EMINESCU

CUVÎNT ÎNAINTE

Prin subtitlul pe care l-am pus acestei cărți, am vrut să insinuez ceva, anume că nu e o adevărată carte de critică. În tot cazul, eu nu îndrăznesc să-mi revendic titlul de critic și, sincer vorbind, nici nu-l doresc.

Un critic e un om informat, un om care știe foarte multe, iar în principiu știe tot ; dispune de autoritate și stăpînește o metodă (am auzit chiar de „metodologie"). El poate săvîrși un act magistral care se numește „actul critic" (dacă am folosit cumva și eu această expresie în vreuna din paginile ce urmează, rog să fiu iertat).

Am scris despre cîțiva autori și cîteva opere pentru că mi-au stîrnit niște reflexii (unele poate singulare, altele probabil banale).

Lenea favorizează viciul ; lectura, acest viciu pe care Valéry Larbaud, înșelîndu-se, îl credea nepedepsit, îndeamnă la confidență și complicitate. Paginile acestea cuprind confidențele unui maniac care simte nevoia să se întrețină cu alții despre slăbiciunea lui. Autorul lor nu are firea unui cărturar, și spiritul său e departe de a fi unul științific. E imprudent și nestatornic în îndeletniciri și apucături ; n-a știut să se ferească nici de influențe dubioase, nici de atitudini hazardate. Din inadvertență, distracție sau curiozitate, s-a pomenit în variate avataruri, care i-au sporit mult de tot cunoștințele despre lume și viață. În privința aceasta, fără nici o modestie, se pretinde într-adevăr priceput.

Dar lumea şi viaţa nu sînt nimic fără cărţi. (Există, fireşte, şi cărţi nescrise, dar în esenţă totuşi cărţi.) Cîtă literatură, atîta viaţă. (Nu invers.)

De aceea, poate din pudoare, poate din ipocrizie, m-am travestit în critic, cu o haină ce nu-mi e pe măsură. De fapt, am scris despre mine şi, cu respectul cuvenit, despre domniile-voastre.

Al. P.

I

SOCIETATEA ROMÂNEASCĂ, SPIRITUL PUBLIC ȘI TEATRUL, ÎNTRE 1849—1878

Sfertul de secol care desparte revoluția din 1848 de Războiul de Independență, adică timpul de creștere a unei generații, cea a lui Eminescu și Caragiale, a însemnat un salt istoric ce se poate măsura încă la sfîrșitul perioadei (și mult după, pînă aproape de noi) prin contrastele izbitoare oferite de peisajul urban, în special în capitală. Rapida modernizare a centrului orașului, cu hoteluri, localuri și magazine de lux, edificii publice și locuințe particulare de stil occidental, făcea din ce în ce mai flagrantă învecinarea acestora cu maghernițe sordide sau curți patriarhale. Dezvoltarea noilor relații capitaliste favorizînd parvenirea bruscă a unei părți din păturile mijlocii de mici meseriași și negustori, dar și pauperizarea altei părți, accentua această discrepanță, în care apăreau vizibile trăsăturile caracteristice ale societății românești. Mai mult decît în perioadele de evoluție lentă, cînd într-o stratificare aparent imobilă unele aspecte dominante le acoperă pe celelalte, în epocile de criză, de febră istorică, de tranziție precipitată, aspectele mai subjacente și mai intime ale societății sînt divulgate tranșant.

Bucureștiul, care după Unire începe să absoarbă foarte repede toată viața politicii și afacerilor, depășește în scurt timp Iașul, care, înainte, îi era superior din punctul de vedere al ambianței urbane. Iașul va păstra încă mult timp (pînă prin 1932, cînd mai apărea acolo *Viața românească*) prestigiul unei vieți intelectuale proprii, de înaltă ținută, dar din ce în ce mai circumscrisă. Chiar din primii ani de după Unire,

începe exodul spre București al personalităților care ilustrează viața ieșeană, atrase în capitală de rosturi politice (guvern, Parlament), sau mînate de un temperament impulsiv, cu nevoia unui ritm de viață și activitate mai intens și mai dinamic decît îl permitea climatul de rafinată melancolie al vechii capitale abandonate. Hasdeu, care, venit din Rusia, își începuse activitatea la Iași, Maiorescu, Eminescu, Carp sînt primii care dau semnalul exodului, continuat timp de trei sferturi de veac de C. Stere, M. Ralea, frații Teodoreanu, M. Jora, Demostene Botez, G. Călinescu, și, *last but not least,* Mihail Sadoveanu. Plasarea centrului de greutate al vieții publice pe București, unde se concentrau acum toate interesele și investițiile, a nemulțumit de la început pe moldoveni, care-și întrevedeau provincializarea în noul context statal. O recrudescență a separatismului marilor boieri moldoveni s-a manifestat în Iași la două luni după răsturnarea lui Cuza, prin răsmerița, înăbușită violent, care încercase să proclame Domn al Moldovei pe Nunuță Roznovanu. Înainte de Unire, sub domnia lui Grigore Ghika, ca și înainte de 1848, sub Mihail Sturza, viața ieșeană era în genere mai „europeană" decît cea din București, avea un caracter mai „distins", pe care l-a păstrat, de altfel, și pe urmă, vom vedea de ce, și care e legat de relativa ei lipsă de fermenți social-economici înnoitori. Dacă în Muntenia, în afară de cele cîteva familii de boieri mari și bogați, boierimea mijlocie și mică nu constituia o aristocrație, în Moldova, lucrurile nu stau așa. Alături de purtătorii marilor nume, și boierii de mîna a doua, cu nume fără de răsunet, aveau aceeași educație, aceleași obiceiuri și gusturi și făceau parte din aceeași lume. În 1852 se constituia la Iași un „Jockey Club", cerc aristocratic, după modelul celui parizian, iar printre fundatorii lui întîlnim amestecate nume istorice cu multe altele, mai mult ori mai puțin obscure, dar aparținînd unor oameni distinși și manierați. (La București, cluburile „selecte" apar mult mai tîrziu, iar „Jockey Clubul", abia în 1875.) Toți aceștia erau moșieri, care aveau la țară conace mai mari sau mai mici, dar frumoase, cu parcuri și echipaje, și duceau un trai seniorial foarte asemănător cu ce se vede în Tolstoi sau Turgheniev. În Muntenia, asemenea așezări sînt rare și le au numai marii boieri, și nu toți, celelalte se deosebeau puțin sau de loc de gospodăriile țărănești mai cuprinse. (Aceasta, ca și multe alte as-

pecte ale vieţii sociale, se explică bineînţeles prin deosebirile geografice dintre cele două Principate şi prin mai multa siguranţă de care se bucura Moldova.)

Plecarea din Iaşi a lui Millo şi stabilirea lui în Bucureşti încă din timpul domniilor lui Grigore Ghika şi Barbu Ştirbei au anticipat exodul de după Unire ; viaţa teatrală a Iaşului a continuat însă cu Neculai Luchian, Mihail Galino, Delmary şi ceilalţi, pe aceeaşi cale deschisă de Millo. Artiştii teatrului ieşean erau, ca şi Millo, boieri sau cel puţin asimilaţi cu boierii ; viaţa lor privată nu avea nimic din boema trupelor munteneşti, aşa cum se desprinde din *Carnetul unui vechi sufleur* al lui Caragiale. Lumea ieşeană, mai mult sau mai puţin închisă, cu raporturi de curtenitoare familiaritate, n-a cunoscut formele de arivism, de brutale apetituri şi grăbită parvenire, care caracterizează în Muntenia şi în speţă la Bucureşti ambiţii de tipul Dinu Păturică sau, mai tîrziu, Mitică Rîmătorian ori Coriolan Drăgănescu.

Înaintea Bucureştiului, Iaşul a avut magazine şi localuri, care, *mutatis mutandis*, după modelul celor pariziene sau vieneze, trebuiau să satisfacă o clientelă subţire şi exigentă. Hoteluri bune n-au prea fost în Moldova niciodată, sau dacă au fost pe atunci, n-au întemeiat o tradiţie hotelieră, căci în Moldova cineva care se respectă şi are relaţii trage de obicei la neamuri sau la cunoştinţe. Pentru anonimi şi mijlocime e destul că sînt hanuri. Totuşi, acel „Hotel de Saint-Petersbourg", unde avu loc întrunirea de la 1848, avea, ne spune Gh. Sion, „o sală spaţioasă" şi, poate, camere curate.

La Bucureşti, pînă la Unire, aspectele vieţii sociale se resimt de nesiguranţa şi nestatornicia unor aşezări precare, expuse tuturor pîrjolurilor şi invaziilor. (Chiar şi în timpul domniei lui Cuza, din cauza actelor sale de afirmare a suveranităţii, spiritele erau obsedate de teama invaziei turceşti şi zvonuri despre iminenţa acesteia circulau periodic.) Clădirile, încropite provizoriu şi nesigur, ardeau cu uşurinţă. Pînă la marele foc din 1847, care, izbucnit din joaca unui copil, a mistuit o mare parte a oraşului, incendiile erau endemice în Bucureşti. Din lipsa unei poliţii sanitare, din promiscuitatea şi componenţa pestriţă şi instabilă a populaţiei, deseori bîntuia ciuma. Nimic statornic nu se putea închipui. Un umorist moldovean, Al. O. Teodoreanu, vorbeşte cu haz într-o schiţă de contrastul dintre ineficienţa şi nepromptitudinea ieşeană

cristalizate în zicala moldovenească „nu dau turcii", și iuțeala, eficiența și pragmatismul bucureștean. Aici totul trebuie apucat în grabă, prompt, imediat; un îndelungat trecut de nestatornicie și zaveră i-a învățat pe oameni că într-adevăr „dau turcii". Așezat în cîmpie și la îndemîna tuturor bandelor sau oștilor de peste Dunăre, Bucureștiul păstra amintirea multor grozăvii, ca bîntuirile lui Pazvantoglu, sau mai apoi măcelărirea arnăuților lui Bimbașa Sava de oamenii lui Chehaia-beg și Gavanozoglu, în 1821. Arbitrariul și apetiturile dezlănțuite ale „crailor" ce și-au făcut mendrele sub interregnul lui Turnavitu după domnia lui Mavrogheni (expresia — pejorativă — de „crai de Curtea Veche" a rămas de atunci) sau mai tîrziu sîlniciile lui Bîrzof și ale „pazarnicului", despre care povestește Ion Ghica, și atîtea episoade de această natură umplu cronica pitorească și crudă a Bucureștiului vechi. În vîltorile acestea, rezistentă e doar mahalaua. S-a format aici un tip uman abraș și isteț, hibrid, cu dominantă sud-orientală, fără cultul și nici conștiința unui trecut care de altfel nu-l măgulește și nu-l concernă. Față de vitregia și nestatornicia împrejurărilor, înțelepciunea lui pragmatică îl îndeamnă către profit și juisență imediată: „ce-i în mînă nu-i minciună", „nu da vrabia din mînă pentru cioara de pe gard" etc. Poetul acestei lumi e Anton Pann. *Spitalul amorului* e tipic pentru poezia galantă a mahalalei; *Povestea vorbei*, prin geniul paremiologic și suma de experiență cristalizată la modul impersonal, tipic, reprezintă, ca toată opera lui Anton Pann, o literatură erudită, dar de erudiție populară, de izvor cvasianonim și oral. O comparație între Anton Pann și Creangă e revelatoare. Amîndoi sînt astfel de scriitori erudiți; G. Călinescu îi socotea pe amîndoi „rabelaisieni", ceea ce-i adevărat mai ales pentru Creangă. Amîndoi de formație țîrcovnicească, au geniul proverbului și un umor robust, plin de sevă și truculență, sînt totodată hedoniști și stoici. Dar Creangă, om de la munte, e un soi de hidalgo rustic, un „Sancho Panza donquijotizat" (după formula lui S. de Madariaga, comentator al lui Cervantes; pentru Creangă, rolul cavalerului Tristei Figuri l-a putut juca Eminescu). Geniul lui Creangă pentru grotescul fabulos și fantasticul de poveste, cu tot parfumul său de *Halima*, e mai curînd de un tip hiperboreic, „nobil", „cavaleresc"; Anton Pann e om „de baltă", cu prelungiri într-o lume de iz islamic, nestratinesc. De la el pornește o linie

specific valahă, cu o nuanţă de picaresc oriental, anti-eroică lucidă, de etos democratic, care parcurge istoria literaturii româneşti ca un fir roşu, cu Filimon, Ion Ghica, I. L. Caragiale, Arghezi, Matei Caragiale, Ion Barbu [1].

Toată acea lume de isnafi şi calemgii, de calfe şi de papugii, care alcătuia stratul de bază al populaţiei bucureştene şi a fost un ferment social de mare vitalitate, a participat la toate mişcările de stradă şi la principalele evenimente politice ale veacului. Din rîndurile acestea se formează publicul teatrului, cel de la galerie, pe care-l descrie Caragiale în schiţa *Ruşine*, din *Carnetul unui vechi sufleur*, şi cel care va frecventa grădinile „Giafer", „Raşca", „Union" etc. Accesul acestora la cultură a fost un fenomen de primă importanţă, şi Ibrăileanu subliniază ca avînd mare înţeles afirmaţia lui Petrache Poenaru că la şcoala lui Gheorghe Lazăr veneau elevi din toate clasele sociale şi anume şi *prăvăliaşi* [2]. Tot Ibrăileanu arată rolul determinant al acestei pături în mişcarea revoluţionară : „În Muntenia, pe lîngă boiernaşi, se alipeşte *conştient* şi clasa mijlocie, care în Moldova aproape nu exista, şi de aceea... revoluţia munteană este mai serioasă". [3]

Ascensiunea economică a unei părţi din aceste pături a fost, în sfertul de veac de care ne ocupăm, fenomenul care a transformat viaţa capitalei şi a ţării. Profiturile materiale aveau deseori ca punct de plecare sau ca sprijin relaţii politice, încetăţenindu-se oarecum această legătură dintre politică şi afaceri, de multe ori veroase, aproape totdeauna renta-

---

[1] Plasarea lui Matei Caragiale şi Ion Barbu în această filiaţie nu trebuie să surprindă : ţinuta boierească a primului şi alura somptuoasă a „celor trei hagialîcuri" sînt prea voite ca să fie fireşti ; ţin de o speţă superioară a mistificării ironice, cu oarecari veleităţi refulate ; G. Călinescu are desigur dreptate cînd îi leagă poza nobiliară de ascendenţa actoricească. Proza lui savantă valorează mai ales în alternanţa fastului cu trivialitatea care îi dă viaţă prin contrast şi care e elementul tare al acestei arte ; marea lui creaţie e lumea Arnotenilor şi Gore Pirgu, care, împreună cu Stănică Raţiu al lui Călinescu, e unul din tipurile cele mai vii ale literaturii noastre. Iar Ion Barbu, cu toate temele lui hiperboreice şi frigide (Enigel, troli, burguri, trimiteri la E. Poe etc.), are rădăcini răsăritene sudice şi e întreg în *Domnişoara Hus* şi *Isarlîk.* Cît despre Ion Ghica, evghenistul şi prinţul de Samos, e vădită plăcerea cu care îşi simte cotul cu oricine, şi e un valah de tip popular şi prin evocări şi prin limbaj.

[2] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească,* Iaşi, 1909, p. 29.

[3] *Ibidem,* p. 78.

bile. În 1875, imobilul Resch, dintre casa Bossel și restaurantul Hugues, este cumpărat și transformat în hotelul numit „English" de către un faimos bogătaș al vremii, Eliade, zis Cîrciumărescu, fiul unui cîrciumar din piață, parvenit incult, dar deștept, angloman pînă la ridicul, care în tinerețe fusese corector la *Românul* lui C. A. Rosetti ; obținînd de la guvernările liberale concesiuni și contracte avantajoase, devine „meleonar" — cum spunea el însuși — și una din figurile notabile ale capitalei. Un destin similar descrie Caragiale în *Răsplata jertfei patriotice.*

Îmbogățirea rapidă nu e numai un fenomen determinat de factorii obiectivi ai dezvoltării burgheziei capitaliste în faza cuceririi puterii politice, dar e și un principiu preconizat mai mult sau mai puțin explicit [1].

După 1866, afacerile foarte remuneratorii, nu puține interesînd însuși capul statului, culminează cu celebra afacere Strussberg, care a inspirat lui Ioan Ianov „cînticelul comic" *Von Kalikenberg (concesionaru),* unul din numerele de succes ale cupletistului I. D. Ionescu :

Ich Herr von Kalikenberg
Tocmai din Berlin alerg
Mit hohe Protection
Für grosse Concession.
Dai la mine nur parale
Și eu fașe tumitale
Alles schön und alles gut
Cum nime n-a mai făcut !

. . . .

Poți să fași trumuri ferate
Făr-de poduri și stricate,
Tot cu gare și cantonu,
Coperite cu cartonu.

---

[1] *„Enrichissez-vous !"*, vorbă spusă de Guizot cu ocazia discuției asupra fondurilor secrete, în martie 1843 ; marea burghezie franceză ridicată prin speculații cu „bunurile naționale" și cu furniturile militare după prima revoluție și prin speculații de bursă după 1830, e formată în mare proporție din alte straturi ale societății, mai obscure și mai recente decît burghezia de sub vechiul regim, și nu e fără analogie cu cea proaspătă de la noi. Un ideolog liberal român, Ștefan Zeletin, explica, cu o lipsă de prejudecăți cuceritoare, că fraudele și malversațiunile favorizate sau măcar tolerate de guvernările liberale au corespuns unei necesități naționale !

Cupletul viza, pe lîngă latura afaceristă a faimoasei concesiuni, în primul rînd latura ei politică, anume ingerințele și controlul german în treburile interne ale țării prin domnitorul care întemeia o dinastie germană și pe care un pamflet al epocii îl numise „spionul prusian". Deși autorul popularului „cînticel" era junimist, el denunța aceste ingerințe :

Frei sau nu frei tumneata,
Asta geht mir gar nichts an.
Trebuie jucat cum cîntă
Elementul cel german.

. . . .

Die Franzosen n-ai parale
Se de-acuma ganz gewiss
Nu mai face tumitale
Un tratat de la Paris.

Atît francofilia românească devenită tradiție, cît și sentimentul de demnitate națională sporit după Unire și năzuind la independență erau constant ofensate de această tutelă germană. Presa, în special campania dusă de Hasdeu în ziarul său *Traian,* de N. T. Orășanu și de alții în alte foi, exprima această stare de spirit.

Unirea fiind îndeplinită și România intrînd în rîndul statelor moderne ale Europei, premisele independenței cristalizîndu-se, intrarea capitalurilor străine valorificînd resurse economice pînă atunci slab sau de loc exploatate, vechile idealuri pașoptiste încep să facă loc altei mentalități. Burghezia devenind clasă exploatatoare își pierde caracterul ei progresist inițial, neînlocuită încă de o altă clasă cu conștiință și program revendicativ. Dintre vechii corifei ai revoluției, mulți au devenit oamenii monarhiei și „monstruoasei coaliții", sau cel puțin niște moderați, sceptici, dacă nu oportuniști. Previziunea anti-bonjuristului rusofil colonelul Grigore Lăcusteanu cu privire la „pofta dăscăleților, advocaților și ciocoilor rapaci de a se urca pe ruinele boierilor" nu s-a adeverit decît parțial, deoarece boierii păstrîndu-și în fapt o bună parte din putere, nu pe „ruinele" lor, ci alături de ei s-au urcat cei pe care ultraretrogradul polcovnic îi numise *illo tempore* „crai", „vagabonzi", „disperați".

Patosul declarativ şi „mesianic" — cum îl numeau T. Vianu şi G. Călinescu — al generaţiilor paşoptiste cedează unui spirit mai pozitiv, mai critic, mai apt de concret. Paşoptiştii, care trăind un ideal abstract imaginau o viaţă elaborată pe coordonatele lui (începînd cu limba), nu aveau simţul concretului. „O culoare tare, romantică şi expansivă constituie paralelismul vizionar al unei vieţi dîrze, înverşunate, creatoare de stat nou. Între ele, discrepanţa dintre concret şi ficţiune... Un roman românesc n-a existat din cauza acestei incapacităţi de a vedea sensibil", scrie Camil Petrescu [1]. Mult mai tîrziu, la bătrîneţe, doi foşti paşoptişti — dar nu dintre profeţi — vor da cîte o operă de extraordinară priză a realului : Ion Ghica, *Scrisorile*, şi Gh. Sion, *Suvenire contimpurane*.

Între timp, peste noianul prozei unor Gr. H. Grandea, Al. Pelimon, Pantazi Ghica, I. M. Bujoreanu, fără a-l omite nici pe Bolintineanu (dar însemnările lui de călătorie sînt remarcabile), apare Filimon cu deosebita lui putere de apercepere şi selectare a concretului revelator. Şi mai apare cineva, cu o mică capodoperă : Hasdeu, cu *Duduca Mămuca.* Nuvela aceasta împleteşte, în cadru lermontovian, un spirit *„roué"* de secol al XVIII-lea şi reminiscenţe de filozofie germană, totul cu o vervă, cu un cinism libertin de o mare frescheţe. Intrigile galante, într-o ambianţă de boemă studenţească şi aristocratică, cu parodierea byronismului, sînt conduse cu o degajare magistrală, cristalizînd incisiv şi viu aspecte sociale şi structuri de spirit. Pentru această scriere, publicată la Iaşi în 1863, autorul a fost trimis în faţa justiţiei sub învinuirea de imoralitate, ca şi în Franţa, nu cu mult înainte, Flaubert şi Baudelaire. În faţa instanţei, inculpatul, atunci în vîrstă de 27 de ani, şi-a susţinut apărarea cu o ironie erudită, repurtînd un succes atît judiciar, cît şi de public : „La rostirea acestei apărări, a fost faţă un public nepilduit pînă acuma în sala Curţii Criminale, în cauze de presă : toată *smîntîna* Eşului, după expresia unuia din auzitori, peste două sute de persoane a căror simpatie pentru pîrîtul izbucnea la tot pasul prin murmure de mulţumire." (Nota lui Hasdeu, în *Lumina,* nr. 17, 1863.)

---

[1] Camil Petrescu, *Teze şi antiteze (Amintirile colonelului Lăcusteanu şi amărăciunile calofilismului),* Bucureşti, f.a., p. 75.

În tot timpul acesta, literatura dramatică e foarte abundentă, dacă nu totdeauna remarcabilă. Din toată producția de „drame naționale cu mare spectacol", gustate, pare-se, de public la vremea lor, nu rezistă nimic. Toată această perioadă cunoaște o unică reușită în drama istorică, ținînd prin natura ei de o anumită vînă romantică, nu fără trăsături realiste : *Răzvan și Vidra.* Filiera aceasta se va continua mai tîrziu, prin Alecsandri, Delavrancea și Davila. Ceea ce rămîne dominant în teatrul românesc indicînd marea lui linie creatoare și anunțînd culmea pe care o va atinge I. L. Caragiale, e comedia. După comediile din epoca anterioară, ale lui C. Caragiale, C. Facca, C. Negruzzi, A. Russo (din care nu s-a păstrat nici una) și Alecsandri, acesta din urmă rămîne în fapt singurul autor de comedii viabile în perioada post-patruzecioptistă. În ciuda faptului că sînt localizări după modele franțuzești, comediile lui Alecsandri, prin exacta lor observație realistă, prin tipologia lor specifică și hazul lor incontestabil, sînt creație autentică și originală, așa cum au arătat-o Iorga și Ibrăileanu [1]. (După cum și *Muza de la Burdujeni* a lui Costache Negruzzi, localizare după un model francez, e o excelentă farsă românească.) Din punctul de vedere al conceptului modern de regie și spectacol, comediile lui Alecsandri sînt reprezentabile și azi și pot da reușite teatrale de o savoare inedită. Comediile lui Alecsandri, scrise ad-hoc, în funcție de trupă și de nevoia de repertoriu a momentului, așa cum, *si parva licet componere,* au scris Shakespeare și Molière, sînt, cu toate deficiențele inerente decurgînd din urgența lucrului, superioare din punct de vedere *teatru* pieselor lui serioase de mai tîrziu și mult mai semnificative decît acestea. Alcătuind baza repertoriului lui Millo, care le-a popularizat în toată țara, au avut ecou larg în conștiința publicului. Scriind anume pentru Millo, Alecsandri a inventat genul „cînticelului comic", mai puțin rezistent azi, dar care e la originea spectacolelor de cuplete, ce vor cunoaște prin genul revuistic o mare carieră în publicul românesc.

„Cînticelul comic" creat de Alecsandri și imitat de alții a fost un gen care, alternat cu diferite numere de atracție,

[1] N. Iorga, *La société roumaine du XIXe siècle dans le théatre roumain,* Paris, 1926, p. 26 ; G. Ibrăileanu, *Caracterul specific național în literatura română,* în *Studii literare,* București, 1957, p. 39.

coregrafice, acrobatice, de prestidigitaţie etc., a alimentat copios spectacolele de vară din grădinile Raşca, Stavri, Guichard etc. Scenetele şi cupletele acestea alcătuiau repertorii comode pentru turnee şi pentru grădini, ale trupelor efemere, pe care le încropeau din cînd în cînd atît Millo, la ananghie, ceea ce nu era prea rar, cît şi un Iorgu Caragiale, şi au constituit specialitatea care i-a adus lui I. D. Ionescu succesul material şi marea popularitate. Cupletele acestea satisfăceau o dispoziţie caracteristică a vieţii bucureştene, anume *ironia publică.* Acestei dispoziţii i-a corespuns şi proliferarea în epocă a publicaţiilor satirice, ca *Nichipercea* şi *Ghimpele* ale lui N. T. Orăşanu, *Aghiuţă* şi *Satyrul* ale lui Hasdeu. Persiflarea tăioasă a lui Hasdeu merge de la calambur pînă la marele sarcasm filozofic.

Genul revuistic, în care ironia publică îşi găsea de acum înainte una din formele ei cele mai afecţionate, s-a născut în decembrie 1874 pe scena Teatrului cel Mare — salvîndu-i, de altfel, stagiunea, ce părea compromisă — cu *Cer cuvîntul,* de Petre Grădişteanu în colaborare cu M. Zamfirescu, Ciril Oeconomu şi N. Ţinc, cu aranjamente muzicale de Eduard Wachmann. Printre interpreţi, erau Eufrosina Popescu, Frosa Sarandi şi tinerii Grigore Manolescu şi Aristizza Romanescu. Succesul a fost enorm. La scurt timp, i-a venit replica : *Ai cuvîntul,* de Pantazi Ghica, reprezentată de I. D. Ionescu în sala „Orpheul român" (fostă a hotelului „Stadt Pesth", pe locul de mai tîrziu al pasajului Macca) şi apoi, pentru a putea cuprinde un mai mare număr de spectatori, la circul Suhr, pe locul actualului Palat al Poştei. Faptul că cenzura a amputat textul sub pretext de moralitate, de fapt, pentru aluzii politice care vizau guvernul, ceea ce a dat prilej unor proteste publice din partea lui Pantazi Ghica şi a dus la tergiversări şi contestaţii, a sporit curiozitatea publicului. Interpreţii principali erau I. D. Ionescu, Ştefan Iulian, I. A. Romanescu. O altă revistă, *N-aveţi cuvîntul,* de Alexandru şi Maria Flechtenmacher, deşi fără succes, înscrie al treilea titlu al unui gen de artă omologat de publicul bucureştean.

Abandonînd „Orpheul român", I. D. Ionescu amenajează sala „Walhalla", fostă „Hipodrom", din piaţa Constantin Vodă, şi apoi celebra grădină „Union" ; reprezentaţiile le dă în ambele localuri, după anotimp şi condiţii meteorologice.

Pantazi Ghica, victimă, ca şi rivalul său P. Grădişteanu, a atacurilor critice ale lui Maiorescu, era o figură marcantă a vieţii bucureştene. Detestat de Eminescu, care-i face în *Scrisoarea III* un portret înveninat, bîrfit de Caragiale, în *Din carnetul unui vechi sufleur* (bucata *Din care se vede că metoda chinorozului nu-i atît de recentă pe cît s-ar crede)*, ridiculizat de Odobescu, în *Pseudokinegeticos*, el era totuşi, pare-se, un om de spirit, cultivat, generos şi boem. Bun prieten cu I. D. Ionescu, i-a furnizat multe cuplete, urmat în aceasta de Ion Moşoiu. Deşi urît, păros şi uşor cocoşat, avea veleităţi galante, fiind curtezanul vedetei de la „Union" Mlle Fanelly. Noctambul neobosit, era nelipsit de la şantanul Paţac (sau „cafenea cîntătoare", cum numeşte un text de lege acest gen de localuri).

În cafenelele-concert se produceau artişti de real talent, cum a fost acel comic Fialcowsky (poate înrudit cu patronul faimoasei cafenele cu acelaşi nume), unul din precursorii cupletului satiric, înzestrat pare-se cu o vervă irezistibilă, în genul „chansonnier"-ilor din Montmartre. Aristizza Romanescu şi-a făcut debuturile bucureştene în asemenea localuri, în care se producea şi primul ei soţ I. A. Romanescu.

Afară de cafeneaua-concert, în această epocă începe să capete importanţă în viaţa capitalei cafeneaua literară. Cafenele mai fuseseră în Bucureşti încă din primii ani ai secolului al XVIII-lea, dar erau cafenele orientale, unde se stătea turceşte, se fuma narghileaua şi se mînca sugiuc şi dulceţuri, bîndu-se cafea în filigean. Acum se înmulţesc cafenelele de tipul celor de la Viena sau de la Paris. Dintre cafenelele oraşului, numai una sau două au simultan privilegiul de a fi locul de întîlnire al literaţilor şi artiştilor, de a căpăta notorietate în viaţa capitalei ca centru de iradiere al opiniilor şi vorbelor de spirit. Ce anume decernă unei cafenele şi nu alteia acest privilegiu ? Desigur, predilecţia pentru un local sau altul vine din dorinţa de a întîlni anumită lume şi un consens tacit grupează oamenii după afinităţi. Erau cafenele unde se întîlnea colonia germană, altele, unde se întîlneau misiţii etc. Caragiale, în schiţa *Intelectualii*, spune cum această clientelă, după ce a afecţionat un timp cafeneaua „Brofft", a trecut apoi la „Fialcowsky". Această „transhumanţă" a cafenelelor a continuat apoi în favoarea lui „Kubler" ş.a.m.d. Unii bu-

cureşteni de o anumită vîrstă îşi amintesc astăzi de o „disidenţă“ de asemenea natură, în deceniul dinaintea ultimului război, cînd o parte din intelectualii care frecventau cafeneaua „Capşa“ a trecut la „Corso“. După schiţa lui Caragiale, cafeneaua „Brofft“ nu se afla sub hotelul cu acelaşi nume (mai tîrziu, „Grand Hotel“), din clădirea de peste drum de teatru, lîngă Hugues şi făcînd colţul cu actuala stradă Aristide Briand, ci peste drum de „Capşa“, în rînd cu vechea biserică Sărindar. „Fialcowsky“ se afla în clădirea „Török“, din piaţa Teatrului, pe locul unde s-a ridicat blocul „Adriatica“. „Kubler“, unde a frecventat şi Eminescu şi unde către finele secolului îşi lua Hasdeu caputinerul, se găsea sub fostul hotel „Imperial“, aproximativ pe locul unde este azi intrarea la Muzeul de Artă al Republicii. În Pasajul Român, erau două cafenele : „Briol“, mai tîrziu rebotezată „Cazes“, loc de întîlnire al amatorilor de biliard, şi „Radu“, de proastă faimă. „Briol“ pare să fi fost în epoca de care ne ocupăm un local bine frecventat, în tot cazul, necompromiţător ; Hasdeu, de pildă, o citează ca atare : „...te opreşti pe pod pentru a vorbi cu un bancher asupra unei afaceri de bani. Ai fi prea bucuros ca nimeni să nu te auză. Abia ai început, şi iată că dracul îl aduce pe teribilul domnu Nae, care te întrerupe, se amestecă în vorbă, apoi ia pe bancher de braţ şi-l trage la Briol pentru a juca o partidă de biliard, lăsîndu-te cu gura căscată şi inima desperată.“ (în *Satyrul*, din 1 iunie 1866.) Filimon, în *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala,* are un capitol intitulat *Cafeneaua din Pasagiu* (e vorba, neîndoielnic, de „Briol“), despre care spune : „În acest stabiliment, aranjat după moda şi gustul parizian, amatorul de jocuri la noroc găseşte în mic toată confortabilitatea cafenelelor dupe bulevardele Parisului, adică biliarde în abondenţă, domino, table, şah şi chiar banco-faro la necesitate. Aci este locul de întîlnire al slujnicarilor sau mai bine zis refugiul lor pe timpul cel aspru al iernei.“ Aceasta desigur nu compromite localul, mai ales că, după cum adaugă Filimon, aceşti clienţi stau doar la o masă „pe care garsonii o numesc în deriziune masa falitilor, căci mai toţi cei ce şed împrejurul ei nu fac nici o cheltuială“. Dacă e să-l credem însă pe Matei Caragiale, cafeneaua aceasta ajunsese la sfîrşitul secolului destul de interlopă : „De mic stricat pînă la măduvă, giolar, rişcar, sluj-

nicar, înhăitat cu toţi codoşii şi măsluitorii (Gore Pirgu, *n.n.*) fusese Veniaminul cafenelei Cazes şi Chérubinul caselor de întîlnire" (*Craii*, c. *I*).

În cafenelele acestea, în afară de fauna dubioasă nelipsită, vor fi răsunat glasurile unor Hasdeu, Pascaly, C. A. Rosetti, C. Dimitriade, Pantazi Ghica, poate şi Odobescu, poate şi Ion Ghica, poate şi Millo, plus contingentul obişnuit al rataţilor de spirit, care contribuie la inteligenţa unei epoci. Frecventînd cafenelele bucureştene, cei doi francezi, români de adopţie, Alexandre Gatineau — regizorul şi Ulysse de Marsillac — cronicarul, vor fi tînjit poate după „Tortoni".

Acest Ulysse de Marsillac, născut la Montpellier, a venit tînăr la Bucureşti ca preceptor într-o casă boierească, a fost profesor de franceză la Colegiul Sf. Sava şi apoi la Universitatea din Bucureşti. El a fost un martor plin de dragoste al ridicării Bucureştiului la nivelul unei vieţi urbane civilizate. Avea pentru capitala noastră visuri urbanistice şi edilitare mirifice, imagina pieţi splendide, cu propilee şi fîntîni arteziene, cam în felul viziunilor arhitectonice ale lui G. Călinescu. Pînă atunci însă înregistra cu satisfacţie apariţia primului trotoar pe Podul Mogoşoaiei, în 1867, prevăzînd efectele acestei inovaţii asupra vieţii oraşului ; de unde înainte nu se putea ieşi decît cu trăsura, deci într-un fel izolat, şi nu se făceau decît anoste vizite de etichetă, acum vor începe plimbările pe jos şi vizitele simple în ţinută de oraş, ceea ce va da spontaneitate întîlnirilor şi va anima viaţa oraşului. Incuria străzilor l-a supărat mereu ; Frédéric Damé, urmaşul lui, scrie că printre pietrele de rîu cu care era pavată piaţa Teatrului se aduna după ploaie atîta noroi, încît dl. de Marsillac, care făcea cronică dramatică, trebuia să meargă cu birja la teatru, deşi locuia peste drum, în casa Resch. Marsillac scrisese el însuşi : „O descriere a Bucureştiului n-ar fi completă dacă nu s-ar strecura şi un paragraf despre ororile dezgheţului şi ale noroiului", adăugînd însă că voia bună şi gustul de petrecere nu dezarmează în faţa acestui neajuns : „Carnavalul triumfă asupra dezgheţului. Femeile şi fetele înfruntă fără teamă aceste primejdii cumplite. Am văzut unele care au dus pînă la eroism iubirea de polka şi delirul valsului [1]". O versiune asemănătoare

[1] Ulysse de Marsillac, *De Pesth à Bucarest, notes de voyage*, Bucureşti, 1869, p. 152, 156.

o dă şi C. Bacalbaşa, vorbind de balurile mascate, care erau forma vieţii de noapte în acele timpuri. În ordinea balurilor mascate, de la „Bossel", „Ziepser", „Pomul verde", „Jigniţa" etc., cel mai de jos era cel de la „Hîrdău", numit aşa pentru că antreprenorul, neadmiţînd în sală persoane cu încălţămintea murdară de zăpadă sau noroi, tinerele servitoare şi fete de mahala care frecventau balul veneau desculţe de prin uliţele lor desfundate şi îşi spălau picioarele într-un hîrdău din faţa intrării, după care se încălţau şi porneau la dans.

Asupra participării publicului la teatru, mărturiile se contrazic. Se ştie că trupele româneşti, slab sau de loc subvenţionate, nu puteau de obicei acoperi cu reţeta obişnuită cheltuielile cărora trebuiau să le facă faţă. Stagiunile se încheiau înainte de termen, deşi reprezentaţiile, alternate cu cele ale operei italiene, aveau loc doar de trei ori pe săptămînă, iar sălile erau deseori goale. Totuşi, în romanul lui I. M. Bujoreanu, *Mistere din Bucureşti,* se spune că prin 1862 afluenţa la teatru era atît de mare, încît pe o anumită rază în faţa teatrului erau evrei care vindeau bilete cu suprapreţ. E vorba desigur de opera italiană, care era în genere preferată atît de societatea „distinsă", cît şi de „slujnicarii" lui Filimon : Mitică Rîmătorian se laudă cu o scrisoare falsă, confecţionată într-o presupusă italienească, pe care ar fi primit-o de la primadona Gianfredi. Protipendada avea totuşi loji în abonament cu anul, încît cu tot dispreţul ei afectat faţă de teatrul românesc, nu e, cel puţin din punct de vedere material, singura vinovată de greutăţile ce întîmpină Pascaly, Millo, C. Dimitriade în eforturile lor de a duce mai departe activitatea teatrală.

Despre opera italiană, Filimon, cronicarul cel mai avizat în materie, are în general judecăţi severe. Cît despre „demoazela Gianfredi", iată ce aflăm : „...într-una din gamele repetate ale acestui solfegiu, a scăpat vreo cîteva note false şi aceasta a fost de ajuns pentru o mică parte din public ca să o fluiere. Iar dînsa, neputînd suferi această dezaprobare, învăţată fiind a primi aplaude cu orice preţ, aruncă îndată o privire dispreţuitoare asupra publicului şi avu apoi îndrăzneala a părăsi scena, lăsînd orchestrul a suna numai acompaniamentul — fiindcă partea reală sau motivul cîntării o

luase cu dînsa în scapada ei —, încît muzica nu mai semăna a nimic alt decît cu o cochetă bătrînă lipsită de frumuseţile împrumutate.“ [1]

Concepţia despre funcţia educativă a teatrului, considerat atît ca o tribună unde se dezbat teme civice şi etice, cît şi ca un mijloc de acces al publicului la marele patrimoniu al culturii, e proclamată de oamenii de teatru şi de intelectualii vremii, continuînd în principiu liniile spiritului paşoptist. În fapt însă, repertoriile sînt în cea mai mare măsură alcătuite din localizări de vodeviluri franţuzeşti şi melodrame, acestea fiind spectacolele care fac reţetă. Fenomenul acesta era inevitabil legat de caracterul comercial al teatrului, mai ales într-o perioadă în care nu se formase încă un public nici destul de numeros, nici destul de exigent pentru teatru în genere şi pentru marele repertoriu clasic în particular. Aceste două tipuri de spectacole, vodevilul şi melodrama, corespundeau unui apetit emoţional simplu, firesc la orice public şi cu atît mai mult la unul proaspăt, în plină devenire. Efectele amuzante ale vodevilului şi cele tari, de tensiune maximă şi cu violente descărcări emoţionale, ale melodramei ţin de o natură elementară, dar autentică, a nevoii de spectacol şi se leagă în fond de o foarte veche tradiţie spectaculară. Caracterul exterior al jocului pe care îl solicită a lăsat, e drept, urme, prin maniera destul de facilă, cu clişee retorice, de care s-au contaminat şi actorii cei mai valoroşi ai vremii, dar nu e mai puţin adevărat că aceasta a fost forma de adolescenţă a teatrului nostru. Critici destul de aspre au fost aduse şi atunci, chiar unui Pascaly, de către Hasdeu (*Mişcarea literilor în Eşi*, în *Lumina*, nr. 12, 13—14 şi 16, 1863), care-l preţuia, şi de către Caragiale, care îi fusese sufleur, deşi acesta îi era îndatorat, iar primul îi va fi (pentru *Răzvan şi Vidra).*

În cursul acestui sfert de secol, publicul creşte şi se formează. În anii 1871 şi 1875 va fi în măsură să aprecieze cu entuziasm spectacolele celor două artiste italiene, Adelaida Ristori şi Giacinta Pezzana, în turneu la noi. Climatul şi condiţiile unei dramaturgii originale de valoare şi ale unei arte interpretative adecvate se dezvoltă într-o evoluţie istoriceşte

[1] N. Filimon, *Opere*, Bucureşti, 1957, vol. II, p. 195—196.

destul de rapidă. Celor doi corifei, Millo şi Pascaly, ale căror stiluri de joc, realist la unul şi romantic la celălalt, definesc respectiv, pentru epocă, actorul de comedie şi actorul de dramă, le va urma o pleiadă de mari artişti, toţi într-o măsură sau alta elevii lor şi care vor însemna atingerea maturităţii artistice de către teatrul românesc şi publicul său.

FRÉDÉRIC DAMÉ, CRITIC DRAMATIC

Numele lui Frédéric Damé este cunoscut publicului de azi poate numai din schița memorialistică a lui Caragiale *Națiunea română,* scurta istorie a ziarului cu acest titlu, pe care l-au scos împreună pe timpul Războiului pentru Independență și care, după un strălucit succes de tiraj, a încetat lamentabil în urma publicării unei știri telegrafice, expediată într-o criză de entuziasm potatoric de un corespondent mai mult optimist decît scrupulos, care anticipa căderea Plevnei *(Médoc fini, votca, tzuica, dedans).* Îl mai cunosc și cei care au prilejul să consulte excelentul său dicționar român-francez, care cuprinde un foarte bogat vocabular al limbii române și un nu mai puțin bogat tezaur de citate savuroase din autori vechi și mai ales din proverbele românești. Acestea din urmă i-au fost fără îndoială furnizate lui Damé de către Zane, autorul *Proverbelor românilor,* cu care era înrudit prin căsătorie (a doua soție a lui Damé, de care mai tîrziu a divorțat, era născută Zane). Cercetătorii istoriei literare îl știu pe Frédéric Damé ca pe unul din cei mai perseverenți detractori ai lui Caragiale : „Frédéric Damé, pe care-l vedem pe urmele lui Caragiale ca pe un biet cotoi sfrijit și știrb lătrînd ca la urs", scrie plastic și sugestiv un autor de azi[1]. Atacurile lui la adresa lui Caragiale, pe cît de inepte, pe atît de perfide, întreținute de o acrimonie vindicativă, erau polița pe care i-o plătea autorului *Scrisorii pierdute* pentru felul cum a vorbit

[1] Ion Roman, *Caragiale,* București, 1964, Ed. Tineretului.

în *O cercetare critică* de plagiatele lui dramaturgice și de traducerea piesei *Fiica lui Tintoretto.* Atitudinea lui Damé față de Caragiale e una din acele enormități care compromit în chip ireparabil faima și amintirea unui critic. Aceasta cu atît mai mult, cu cît era în mod vădit conștient de valoarea artistică a pieselor lui Caragiale, pe care le contesta cu argumente patriotice, morale și estetice de o stupiditate pe care Mitiță Sturdza, mai tîrziu, n-a putut-o depăși decît prin agramație. Frédéric Damé nu avea nici măcar scuza cecității intelectuale a premierului liberal academician. În *Națiunea română,* schița scrisă în 1899, deci douăzeci de ani după prima și cea mai violentă cronică a lui Damé, Caragiale spune : „Îl cunoaștem pe Damé ca pe un om deștept și întreprinzător..." „Damé era un om cu deosebite calități — foarte harnic, neobosit și înzestrat cu o fantezie rară." Caracterizarea e fără maliție, cu excepția „fanteziei rare", care se referă la sistemul de a fabrica sau umfla știrile din condei ; desigur că în Damé a văzut Caragiale un model al reporterului Caracudi. Eminescu îl socotea ca „încă un tip din specia Rică Venturiano"[1]. Articolul lui Eminescu, la care vom reveni, de o incisivitate superbă și necruțătoare, e destul de sofistic și nu tocmai drept. Făcînd abstracție de penibila lui ranchiună față de Caragiale și de exemplara lipsă de talent a încercărilor beletristice (*Visul Dochiei, Iubirea și datoria* — în colaborare cu Ascanio, piesă neterminată, nuvelele *Mixandra* și *Casa spînzuratului*), precum și de faptul că, publicist poligraf stimulat de stipendii, se încumeta să scrie despre orice, în aproape orice domeniu, cu o prea promptă și improvizată competență, Frédéric Damé rămîne totuși un om de reală cultură, poliglot, inteligent, nu lipsit de finețe. Ca lexicograf, opera lui a rămas clasică. Ca profesor de limba și literatura franceză la Sf. Sava, a lăsat amintirea unui dascăl excelent și iubit. Ca cronicar dramatic, fără să aibă despre teatru o concepție teoretică acceptabilă sau măcar coerentă, a formulat judecăți nuanțate și juste despre jocul actorilor și despre cîteva din marile piese ale repertoriului. Foiletoanele lui din *Românul,* ținute permanent pînă în 1880, se citesc și azi cu interes, uneori chiar cu plăcere, și

[1] *Timpul,* 8 aprilie 1879 (nesemnat).

au contribuit fără îndoială, în epocă, la formarea gustului și la integrarea fenomenului teatral într-o perspectivă de cultură.

Născut în 1849 la Tonnerre, în Franța (departamentul Yonne), ca fiu al unui *avoué*, a făcut studii juridice la Paris [1]. Într-un articol din *Românul* [2], ne informează că în 1868 întemeiase la Paris un „ziar literar", l'*Avenir*, primul în care a scris și care publica în fiece număr articole privitoare la România. În legătură cu această publicație, a primit o frumoasă scrisoare de la Edouard de Laboulaye, cu care era „în relații de familie". Cîteva date biografice oferite de Eugen Jebeleanu într-un articol de revistă [3], din sursa G. Baiculescu, arată că Frédéric Damé a colaborat între 1868—1870 la *Le Gaulois* și *Le Figaro*, a făcut critică dramatică la *Revue populaire*, iar între 1870—1871 a fost redactor la *La Cloche* și *Le Corsaire* (la care colaborase și Baudelaire). Înainte de a-și părăsi țara pentru a se stabili în România, publicase la Paris două cărți : *L'Invasion* („poem"), în 1870, și *La Résistance*, în 1871.

Amănuntul cel mai interesant din epoca lui de tinerețe pariziană îl constituie relațiile de probabilă amiciție pe care le-a avut cu Isidore Ducasse, zis conte de Lautréamont, autorul celebrelor *Chants de Maldoror*. Fragmentele acestuia, intitulate *Poésies*, *„préface à un livre futur"*, scrise într-o proză aforistică și cristalină și care alcătuiesc un soi de palinodie la marea lui operă blasfematorie și întunecată, sînt dedicate mai multor persoane, grupate pe categorii, din care a treia : *„Aux directeurs de revues / Alfred Sircos, Frédéric Damé"*. Damé a avut toată viața pasiunea întemeierii și conducerii de publicații periodice ; cum am văzut, debutul și l-a făcut într-un asemenea periodic propriu. Deși nu există nici o indicație că Lautréamont ar fi publicat ceva (dar ce ?) în acel *l'Avenir* al lui Damé, apare plauzibil ca relațiile lor să fi fost de această natură. Colegi de școală nu au fost, căci poetul, care de altfel și-a făcut colegiul la Tarbes și la Pau, iar ca studii superioare a urmat matematicile, îi indică pe alții cu această specificare, în a doua grupă a dedicatarilor (iar unul din foștii lui camarazi de la Tarbes, Henri Mue,

[1] În necrologul apărut la moartea sa, în ziarul *La Roumanie*, pe care-l condusese, se spune că era *„docteur ès lettres"*.
[2] *Românul*, 24 februarie 1878.
[3] *Gazeta literară*, 1 decembrie 1960 *(O lumină în taina Lautréamont)*.

figurează în prima, din care mai fac parte militanţii socialişti Joseph Durand, om de ştiinţă, exilat după înăbuşirea Comunei, şi Georges Dazet, avocat la Tarbes). În timpul vieţii, Lautréamont nu a reuşit să iasă din anonimatul literar cel mai total, iar relaţiile sale par să fi fost numai cu oameni obscuri, veleitari, mai mult sau mai puţin rataţi, dar care aveau probabil iluzia unui ascendent asupra poetului, tratîndu-l poate cu superioritate protectoare. În orice caz, e sigur că Damé a fost departe de a bănui geniul lui Lautréamont ; numele acestuia nu apare niciodată sub pana lui, nici măcar după ce critica franceză, către sfîrşitul secolului, a început să-l ia în seamă, prin Rémy de Gourmont, în primul rînd (dar Damé nu pare să mai fi urmărit mişcarea literară şi artistică mai nouă a epocii). O oarecare gloriolă, măcar politică, de nu literară, va fi avut totuşi Lautréamont în timpul vieţii, dacă dăm crezare ipotezei foarte probabile că el e aceeaşi persoană cu un Ducasse, semnalat ca orator vehement al cluburilor socialiste din ultimii ani ai celui de al doilea imperiu [1]. Cum am văzut, era prieten cu militanţi socialişti, iar dacă ar fi trăit, ar fi fost probabil comunard. Împrejurările misterioase, chiar suspecte, ale morţii lui premature nu exclud presupunerea (dar nici nu o confirmă nimic din puţinul ce se ştie) că poliţia imperiului nu ar fi fost fără amestec în acest fapt divers. Plecînd de la dedicaţia către Damé şi menţionînd aceste circumstanţe, Eugen Jebeleanu, în articolul citat, emite ipoteza că Damé, probabil fost comunard, ar fi fugit din Franţa pentru a evita o soartă similară, venind în România, unde avea prieten pe Bonifaciu Florescu şi ar mai fi avut eventual şi alţi cunoscuţi români care participaseră la Comună (ca doctorul Const. Haralambie, Ioan Cernătescu etc.). Acuzaţia de fugar comunard i-a fost într-adevăr adusă lui Damé, în primul rînd de către Eminescu („un comunard alungat din Paris, care-şi are învăţătura toată din Academia «Le crapaud volant», devine redactor al *Românului,* organul unui partid numeros") [2]. Damé a respins această acuză, producînd două scrisori, una a lui Jules Méline, fost în 1870—1871 primar al arondismentu-

[1] Cf. Pierre Vinel, *Essai psychopathologique sur l'oeuvre d'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont,* Toulouse, 1946, p. 34—35.

[2] *Timpul,* 22 martie 1879, (nesemnat).

lui I, mai tîrziu ministru, preşedinte de consiliu etc., şi alta a lui Pierre Tirard, de asemenea ministru şi preşedinte de consiliu sub Republica a III-a şi de asemenea fost primar în 1870—1871, al arondismentului II, în care calitate l-a avut secretar pe Damé. Ambii atestă serviciile aduse de acesta guvernului burghez (P. Tirard, care, ca şi Méline, fusese la început favorabil Comunei, s-a opus insurecţiei şi a trecut de partea versaillezilor, urmat fiind de secretarul său Frédéric Damé). Eminescu, inserînd în articolul său de răspuns scrisoarea lui Damé ce reproducea aceste documente, şi-a retras acuzaţia, fără a-şi atenua diatriba : „Aşa dară, cu tot *transitus per falsum medium,* cu toată eroarea noastră în privirea participării la Comună, atît teoria noastră generală, cît şi exemplele citate rămîn bune..." [1], scrie el, urmînd cu dispreţul său nimicitor şi cu alăturarea preopinentului de Rică Venturiano. (Toată această polemică avea loc la două luni după atacul lui Damé contra *Nopţii furtunoase.*) Aşadar, dacă înainte de 1870, în Franţa, a colaborat la publicaţii cu caracter mai mult sau mai puţin radical şi va fi avut poate prin redacţii legături de colegialitate cu viitori comunarzi, Damé poate fi socotit mai curînd ca unul care, alături de şeful său Tirard, a trădat Comuna ; de altfel, aşa cum şi subliniază Damé în scrisoarea amintită, Jules Claretie, istoriograful burghez al Comunei, unul din cei care au contribuit cel mai mult (şi sub o formă care a făcut autoritate) la desfigurarea acestei mişcări revoluţionare şi proletariene, a utilizat lucrarea lui Damé considerînd-o ca excelentă [2]. Emigrarea lui Damé în România, în 1872 [3], deci cînd represaliile contra comunarzilor se consumaseră, are ca explicaţie mai plauzibilă şansele de afirmare pe care un stat nou în plin proces de modernizare le putea oferi unui tînăr străin, mai ales francez. Ideea i-o va fi dat poate Bonifaciu Florescu, care la acea dată se găsea încă în Franţa, pregătindu-şi licenţa în litere la Rennes. (Probabil că el fusese autorul acelor

---

[1] *Timpul,* 8 aprilie 1879 (nesemnat).

[2] Jules Claretie, *Histoire de la Révolution de 1870—71,* Paris, nota 1, col. 1, la p. 611 : *„Voyez pour tous les détails de ces journées* (martie 1871, n. n.) *l'excellent livre de M. F. Damé, «La Résistance»* (1 vol. Lemerre)".

[3] În necrologul amintit, din *La Roumanie,* se dă ca dată a venirii lui în ţară anul 1873.

articole privitoare la România pe care le insera regulat Damé în gazeta sa *l'Avenir,* deşi G. Călinescu, în capitolul său monografic despre Bonifaciu Florescu [1], nu menţionează această colaborare.) Printr-o soră a sa căsătorită cu un Polizu, Damé se înrudea cu una din familiile de oarecare vază şi cu bune relaţii în societatea românească a vremii. Şi-a însuşit foarte repede o remarcabilă cunoaştere a limbii române, devenind secretar de redacţie la *Românul* lui C. A. Rosetti. A colaborat, fireşte, la *Le Journal de Bucarest* al lui Ulysse de Marsillac, iar de la întemeierea ziarului *l'Orient,* în 1879 — devenit în acelaşi an *l'Indépendance Roumaine* —, a făcut parte din redacţia acestuia, cu o întrerupere în timpul căreia a scos împreună cu I. G. Bibescu ziarul *Renaşterea* (din mai pînă în noiembrie 1879). În timpul acesta, s-a găsit în ruptură şi ostilitate cu *l'Indépendance Roumaine,* în care citim, la 5/17 august 1879 : „Dl. Damé publică în *Renaşterea,* ziar creat pentru a se tămîia (*„chanter ses louanges"*), că nu are nimic comun cu redacţia noastră. Faptul este exact, şi trebuie să adăugăm, pentru a completa, că dacă dl. Damé e străin de acest ziar, e fiindcă i-am refuzat colaborarea." Mai tîrziu, reintră însă în redacţia acestui ziar, al cărui redactor şef va fi pînă în 1887, cînd scoate ziarul *La Liberté roumaine.* Acest ziar este cumpărat în 1890 de partidul liberal, iar Damé, care devenise conservator şi om de casă al lui G. Cantacuzino, intră într-o contestaţie publică cu noua conducere a ziarului, pînă ce acesta, în septembrie 1891, îşi schimbă titlul în *La Liberté,* „organe du parti national libéral", iar Damé pleacă pentru cîţiva ani la Paris. Întors în Bucureşti, ocupă funcţiuni publice la Ministerul Instrucţiunii şi apoi la cel de Finanţe sub guvernarea conservatoare, şi e, pînă la moartea sa, survenită în 1907, directorul ziarului conservator *La Roumanie.* Între timp, din 1882, scoate, cu întreruperi, o revistă săptămînală cu caracter „instructiv şi moral", *Cimpoiul,* de un nivel extrem de coborît. În afară de numele propriu sau iniţiale, a mai semnat cu pseudonimul „Carillon" articole de fond în l'*Indépendance Roumaine* şi *La Liberté roumaine,* iar în acesta din urmă probabil şi foiletoane tea-

[1] G. Călinescu, *Studii şi cercetări de istorie literară,* Bucureşti, 1966, Ed. Tineretului, p. 184—199.

trale cu pseudonimul „Fantasio". Cronică dramatică permanentă a făcut însă numai la *Românul* în primii săi ani de gazetărie.

Cîteva din ideile lui despre teatru le găsim exprimate într-un foileton din *Românul,* la 11 ianuarie 1878, apărut deci în aceeaşi zi cu al doilea articol al lui Caragiale din seria celor trei care alcătuiesc *O cercetare critică asupra teatrului românesc* (primul apăruse cu şase zile înainte, iar al treilea, în care pomenea de Damé printre dramaturgii plagiatori, apare după alte şase şi constituie tocmai o replică la acel foileton, în care Damé pleda oarecum *pro domo* pentru ceea ce numea el eufemistic „imitaţiuni"). Damé se declară potrivnic unui teatru ce şi-ar propune să încerce a „ridica nivelul artei" prin spectacole care nu urmează gustul publicului. Vorbind de Goethe, care dirijase teatrul din Weimar cu autoritate, impunînd un repertoriu ales de el şi o pedagogie artistică severă, spune că acesta, „din directore, se făcu tiranul artei". „Şi drept vorbind — scrie Damé —, se poate oare face în libera Românie propunerea de a impune publicului un gust de etichetă ? Nu văd acei care au această frumoasă idee că vor fi nevoiţi să aducă publicul la teatru cu poliţia ? Căci aşa este, şi în zadar se vorbeşte în contra — publicul merge acolo unde petrece, iar nu acolo unde adoarme." „...Voi spune cu francheţă că un teatru asupra căruia publicul n-are nici o influenţă, un teatru în care directorele face legea gustului tuturor, în loc d-a căuta să placă publicului, un teatru în care *Herr Unus* despreţuiesc pe *Herr Omnes,* nu seamănă nicidecum cu un teatru naţional. Un teatru naţional se naşte din nevoile poporului şi este menit a exprima simţimintele, a represinta moravurile unei ţări şi unei epoce." E lesne de închipuit ce va fi gîndit Damé despre directoratul lui Davila în 1905 ! Argutiile demagogice prin care identifică el „nevoile poporului "sau „simţimintile ţării" cu gustul unui public care asigura reţeta duc la preconizarea criteriului celui mai comercial şi antiartistic cu putinţă. Căci dacă, de pildă, dramaturgii elizabetani au scris tot pentru „reţetă", satisfăcînd gustul unui public amestecat, pe lîngă că au făcut-o cu geniu, au creat într-adevăr o operă populară, în care se exprima, genuin şi viguros, un etos autentic. Dar ceea ce susţinea Damé ca exprimînd sentimentele şi nevoile poporului nu erau decît nişte lamentabile „locali-

zări“ sau plagiate după piese franţuzeşti, inegale ca valoare, a căror travestire în „drame naţionale“ sau „comedii locale“ se făcea în modul cel mai necorespunzător, neţinînd seamă cîtuşi de puţin de realităţile româneşti. În continuare, Damé amestecă argumente juste cu altele false, trăgînd concluzii eronate în sprijinul tacit al propriilor fabricaţiuni dramaturgice. Are desigur dreptate cînd scrie : „localizările ori imitările sînt, împreună cu traducerile, cele mai bune exercitări ce pot face tinerii autori dramatici ca să se deprindă cu arta teatrului, şi veţi vedea, spre ciuda criticilor, că ne vom pomeni deodată cu un cap de operă al cărui autor va fi desigur unul din aceia care au studiat, au tradus, au imitat mai mult literaturile dramatice străine. Unde sînt geniurile care apar deodată în lume, nepregătite pentru luptele literare, şi triumfă ? Pentru un cap de operă, cîte piese rele ? Înaintea triumfului, cîte încercări ?“ Apoi dă exemple pe Molière, Corneille şi Racine, care au preluat opere antice sau străine, adăugînd : „*A fortiori,* vom răspunde noi, dacă geniurilor celor mai mari le-a fost permis să imiteze, pentru ce să nu le fie permis celor care nu sînt genii ?“ La aceasta i s-ar fi putut răspunde că plagiatul e tocmai o chestiune de mediocritate şi că Molière, însuşindu-şi piese de Plaut, le crea din nou prin puterea geniului. Ironia destinului a vrut ca tocmai confirmarea prezicerii sale Damé să n-o recunoască : acele capodopere cu care „ne-am pomenit deodată“ le-a dat Caragiale, care, este adevărat, nu făcuse „imitaţii“ de natura celor pe care le preconiza preopinentul său, dar tradusese magistral *Roma învinsă* a lui Alex. Parodi. Dacă localizările şi imitaţiile, cu o generaţie mai înainte, căpătaseră în comediile unor Alecsandri sau C. Negruzzi un caracter de creaţie originală, „dramele naţionale de mare spectacol“, pe care le apăra Damé şi le respingea Caragiale, sînt simplă maculatură dramatică de o absolută nulitate. „Drama trebuie să înalţe sufletul spectatorului şi ne mulţumim cu acest criteriu“, scrie Damé. Şase ani mai tîrziu, în 1884, vorbind de *Scrisoarea pierdută,* el îşi va preciza această preferinţă pentru tiradele eroice grandilocvente şi verbalismul „înălţător“ : „curs de istorie eroică pentru curs de istorie practică, prefer eroilor care se vînd pe cei care se devotează... şi pe mama lui Ştefan cel Mare soţiei preşedintelui consiliului dv. perma-

nent" [1]. Formula devenită hazliu parodistică „Mama lui Ştefan cel Mare" rezumă estetica lui Damé, care nu e departe de cea a unui Farfuridi — critic dramatic. Preferinţa pentru un teatru discursiv şi edificator, conformist în spiritul unei psihologii a adulaţiei, pe care ipocrizia burgheză o propaga în sprijinul instituţiilor ei, mistificînd sub imagini eroice sau idilice realităţile brutale, nu putea să nu se asocieze cu o falsă pudoare şi cu o morală de pension. De pe o asemenea poziţie a luat atitudine Damé în cronica publicată a doua zi după premiera *Nopţii furtunoase* : „Mărturisesc că mi-e cam ruşine să povestesc aicea asemenea lucruri... să ne cheme la teatru cu nevestele noastre, cu copiii noştri, pentru a încerca pînă la ce grad un public poate asculta fără a roşi obscenităţile cele mai crude, mi se pare că este a merge cam departe... Mai bine încă şi de o sută de ori vicleimul [2] cu perdea, care ne vorbeşte supt o formă mai mult sau mai puţin copilărească, cu puţin talent dar c-o credinţă fierbinte, de tot ce este sfînt pe pămînt şi în cer, decît vicleimul fără perdea, care calcă în picioare fără ruşine şi fără sfială tot ce este mai scump omului... Mi se pare în adevăr că aseară *nu s-a cruţat nimic*... mai ales pudoarea tinerimei... Ca să mă rezum, voi zice că piesa de aseară este o încercare nenorocită a unui tînăr care arătase în traducerea *Romei învinse* un adevărat talent de scriitor, căci ne pune în obligaţiune... să zicem, după ce am văzut-o, cetitorilor noştri : Dacă aveţi de gînd să mergeţi la teatru cînd se va reprezenta *O noapte furtunoasă,* lăsaţi-vă nevestele şi fetele acasă" [3]. Cînd, patru ani mai tîrziu, *O noapte furtunoasă* va fi reluată la Teatrul Naţional, Frédéric Damé va vorbi din nou despre această comedie, de astă dată în revista sa *Cimpoiul.* Înainte de a-şi publica foiletonul său, semnat cu pseudonimul „Cinel", inserează însă, pentru a-şi pregăti terenul şi a-şi da un aer de obiectivitate, o cronică semnată de un „X", care spune despre piesă : „Deocamdată zicem că e o lucrare de valoare atît pentru spiritul cu care este scrisă, cît şi pentru modul înlănţuirei scenice". „X" aduce piesei obiecţia care poate fi o

---

[1] *L'Indépendance Roumaine,* 5/17 decembrie 1884.

[2] Aluzie la faptul că după reprezentarea piesei *Oştenii noştri,* în ziarul *Timpul* a apărut o notă spunînd că se preface teatrul în vicleim.

[3] *Românul,* 20 ianuarie 1879.

replică tîrzie dată în intenția patronului său Damé, lui Eminescu, care-l asemănase pe acesta, cum am văzut, cu Rică Venturiano: „Rolul lui Rică Venturénu e singurul care se depărtează de realitate, e un copil al imaginației d-lui Caragiali... face ca caracterul (sic) analitic al piesei să piarză din valoarea sa“ [1]. Cît de hazlie ne apare azi această mărturisire a unor modele ce se prefac a nu-și recunoaște portretul! În săptămîna următoare apare cronica anunțată a lui Damé, care începe prin a face istoricul peregrinărilor „din grădină în grădină“ și „dînd tîrcoale prin provincie“ ale comediei lui Caragiale după incidentele care au dus la scoaterea ei din repertoriul Teatrului Național la a doua reprezentație. La revenirea ei pe scena Naționalului, Damé își manifestă din nou pudoarea ofensată, de astă dată însă într-un limbaj ce se vrea ironic: „Pe ce temei fu urgisită patru ani de zile această comedie? Să fie pentru că piesa d-lui Caragiale se cam lovește cap în cap cu moralitatea ce trebuie să cuprindă ori să reiasă din scrierile dramatice; ori pentru că publicul, care, deși venise cu duiumul chiar la a doua reprezentație, fusese cam scandalizat de cîteva scene prea pe față; sau, în sfîrșit, din pricină că în această comedie se ridiculizează viteji din garda națională? (!) Moralitatea ori comandantul gardei naționale? Care să se fi simțit mai de-a dreptul batjocorit de spirituala comedie? Să se fi îngroșat oare obrazul moralei publice, ori căpeteniile gardei s-o fi încredințat că cele sfinte nu se spurcă, oricît le-ar batjocori d-nu Caragiali cu Titirică al d-lui?“ [2] De astă dată însă Damé se simte obligat să recunoască valoarea piesei, de n-ar fi decît pentru a rămîne consecvent cu cele ce spusese despre „gustul publicului“: „Dacă dar publicul care o cunoaște veni în număr destul de mare și o aplaudă, se mai poate găsi piesei vreun cusur, mai cu seamă în fața supremei judecăți a supremului critic? Mărturisesc că dacă am măsura valoarea piesei după chipul în care a fost primită de public, *Noaptea furtunoasă* ar trebui să fie așezată în fruntea scrierilor noastre dramatice.“ Rezervele pe care le insinuează cu „dacă am măsura valoarea“ etc. și „ar trebui să fie...“ etc. arată că acum criticul nu mai e atît de dispus ca în trecut să accepte ca ultimă instanță

---

[1] *Cimpoiul*, 30 octombrie 1883.
[2] *Idem*, 6 noiembrie 1883.

consacrarea publicului. Va recurge acum, bineînţeles, la criteriul „înălţării sufletului", care, cum se vede, se dovedeşte mai puţin implicat în gustul publicului decît îl socotise criticul cu cîţiva ani în urmă. De altfel, acum consimte să privească ceva mai critic industria de „mare spectacol" : „Mai recunosc că a trecut vremea întocmirilor romantice ; personajele de carton care se mişcau şi vorbiau după placul autorilor, scările de mătase pe care suiau şi coborau amanţii, pumnalele de la încingătoare şi discursurile sforăitoare, toate trebuiesc lăsate în pace d-acum înainte". „Judecînd sub influinţa acestui şir de idei, găsim piesa d-lui Caragiale o lucrare minunată. Ce e drept, personajele din această comedie sînt tipuri cu desăvîrşire asemenea celor din societatea actuală. Iscusinţa cu care sînt înfăţişate aceste tipuri ; întocmirea dibace a scenelor ; situaţiunile comice ce coprinde piesa şi spiritul semănat şi răsărit din belşug fac din *Noaptea furtunoasă* o piesă admirabilă." Dar numaidecît trece la şicanele moralei de pension : „Este destul însă numai atît ? Afară de calităţi literare, unei producţiuni dramatice nu i se poate cere nimic mai mult ?... este cuminte ca dobitocia unor oameni să fie înfăţişată în toată goliciunea ei ? Nu ar fi mai nimerit ca adevărurile cele mai brute, cele mai ruşinoase să fie înfăţişate sub o formă mai cuviincioasă ? Ce ar pierde autorul şi opera sa ? Nimic. Ar avea mai puţine aplauze, dar mai mult respect." În continuare, consideră că o asemenea piesă nu-şi are locul pe scena Teatrului Naţional şi încheie cu părerea că asemenea spectacole duc la scăderea prestigiului acestei scene : „Dacă părerea celor care iau teatrul drept o şcoală este absurdă, apoi nici aceia care vor să-l prefacă încetul cu încetul într-un loc curat de petrecere şi de chief nu au dreptate". În anul următor, după reprezentarea *Scrisorii pierdute*, înregistrînd succesul piesei, ceea ce, spune el, l-ar autoriza să se bucure, întrucît „justifică tot ce a scris timp de patru ani în foiletonul (său) din *Românul*"[1] (bineînţeles, cu excepţia tocmai a ceea ce scrisese privitor la Caragiale), declară totuşi : „Ei bine, cu riscul de a trece drept un spirit posac şi de a fi calificat de invidios, voi spune fără ocol că acest succes mă întristează... Am protestat odinioară contra *Nopţii furtunoase*, admirînd totodată calităţile de observaţie de care dă-

[1] *L'Indépendance Roumaine*, 5/17 decembrie 1884.

dea dovadă autorul, pentru talentul căruia am o mare stimă. Am regăsit aceeaşi impresie asistînd alaltăieri la reprezentarea *Scrisorii pierdute.*" Urmează reproşul adus autorului că n-a găsit „nici un singur om cinstit în această ţară, care e a dv.", pentru a răscumpăra corupţia şi prostia celorlalţi şi a exprima protestul moral al autorului. Apoi Damé nu se poate stăpîni să-şi dea pe faţă vechea ranchiună : „Dl. Caragiale a făcut şi dînsul critică dramatică, şi-mi amintesc — scria atunci, de nu mă înşel la *România liberă* — că trata cu un superb dispreţ pe nefericiţii autori de drame istorice". Aici punctul de vedere „al înălţării sufleteşti" îşi găseşte din nou prilej de mărturisiri edificatoare, cu o confuzie de valori legată de falsa ierarhie a genurilor : „Mărturisesc deschis predilecţia mea pentru drama care mişcă sufletele şi le înalţă, care ne face să visăm şi să plîngem. Cred că publicul iese mai bun de la reprezentarea unei drame istorice unde autorul a făcut să vibreze, timp de patru ceasuri, tot ce e bun, nobil, generos, în inima celor care-l ascultă. Dar mă îndoiesc foarte de o sală care freamătă de plăcere la vederea acestui beţiv duhnind de vin şi zguduit de un sughiţ ignobil." Caragiale obţine, după părerea lui, „un succes facil". Concluzia : „or, acest gen de spectacol, în care viciul se etalează triumfător... în care tot ce e nobil e tîrît în noroi, în care nu se vede izbucnind nici un sentiment bun, în care scepticismul domină, nu e făcut să deştepte în rîndurile celor care merg la teatru cultul ideilor nobile, a marilor entuziasme, a credinţelor puternice, de care avem atîta nevoie". Ce afinităţi puteau exista, chiar şi în prima tinereţe, între un spirit de un conformism burghez atît de vertuist şi „prudhommesque" ca Frédéric Damé, şi un Lautréamont, cîntăreţul superbelor blasfemii din *Maldoror,* tipul „omului revoltat", care scrisese : *„J'ai fait un pacte avec la Prostitution afin de semer le désordre dans les familles"* şi *„Dès aujourd'hui j'abandonne la vertu"* ? Pe lîngă resentimentul său personal faţă de Caragiale, Damé exprimă şi prejudecăţile unei mentalităţi salonarde cu privire la lipsa de demnitate intelectuală a comediei grase, considerînd că nişte „capodopere" ca *Mme Caverlet* sau *Daniel Rochat* ar putea place la Bucureşti jucate în franţuzeşte în faţa „înaltei societăţi", dar că asemenea *„productions élevées de l'art dramatique"* n-ar putea fi înţelese de „cei care n-au trecut niciodată de bariera Ferestreu", cărora „le trebuie comedie groasă

sau melodramă groasă, *Medicul fără voie* sau *Cele două orfeline*". Într-un articol de fond din *L'Indépendance Roumaine*, în care combate, cu dreptate, de altfel, anumite acte ale guvernului liberal, permițîndu-și și niște malițiî la adresa filistinismului lui Carol I, își arată încă o dată propriul filistinism, exprimînd la urmă deziderațul de a se crea „două scene : una populară, pentru mulțimea care cere plăceri mai grosolane, preferînd pe *Boccacio* lui *Ruy Blas* și făcînd un succes mai mare *Scrisorii pierdute* decît *Fîntînei Blanduziei*, iar alta pentru acea elită încă puțin numeroasă care caută numai plăcerile intelectuale" [1].

Istoria literară a reținut în primul rînd din activitatea de critic dramatic a lui Damé această nefericită și continuă denigrare a lui Caragiale, prin care cronicarul își divulga nu numai îndărătnicul resentiment, dar și un convenționalism estetic dominat de false prestigii. Aceasta nu este însă singura trăsătură a spiritului său, deși pe tărîmul acesta ea apare în primul plan, în mod compromițător. Damé a avut însă și merite, cum am enunțat la început, și nu numai în alte domenii, dar și în critica dramatică ; atunci cînd se găsea în fața unor opere din repertoriul clasic, unde nu se punea problema de a discerne între valori încă nesigure, a scris cu știință, cu inteligență, chiar cu talent. Despre arta scenică și jocul actorilor are întotdeauna considerații juste și observații utile. Păstrînd proporțiile, era și el unul din acei critici care scriu interesant și cu miez despre valorile consacrate, dar greșesc în judecarea valorilor contemporane. În unele cazuri, ilustre de altfel, nu se poate vorbi de lipsă de gust sau de nesiguranță, ci de nevoia unui anumit recul și de o formație intelectuală ce pune accentul mai mult pe clasicul *„cultivons notre jardin"*, decît pe riscul valorilor neomologate ; ceea ce Thibaudet numea *„la critique des vivants"* cere un anumit „spirit de pari" pe care voluptuoșii de erudiție în genere nu îl asumă : cazurile unor Sainte-Beuve sau Jules Lemaître au rămas de pomină prin neînțelegerea lor față de literatura nouă. Ar fi și ridicol și nedrept să invocăm aceste exemple pentru a-l scuza pe Damé, dar nu ar fi mai puțin nedrept

[1] *L'Indépendance Roumaine*, 29 ian./10 febr. 1885 *(Encore un pavé*, semnat „Carillon").

să-l judecăm numai prin latura blamabilă a criticii lui, de care bineînţeles nu se cuvine să-l absolvim.

Cu prilejul turneelor lui Ernesto Rossi, în 1878 şi 1879, şi al lui Salvini, în 1880, a scris asupra textelor şi personajelor interpretate o serie de foiletoane dacă nu foarte originale, în tot cazul nu lipsite de fineţe. Dacă e să-l credem — şi acest credit nu putem să i-l refuzăm —, acele mari turnee au fost pentru el prilejul unor meditaţii şi studii scrupuloase: „a citi piesele lui Shakespeare în textul lor original, a compara acest text cu preschimbările făcute în italieneşte, a rezuma spiritul general al pieselor, a face darea de seamă completă şi apoi a merge la teatru nu pentru a petrece, ci pentru a studia, a observa, a compara, şi la miezul nopţii a se reîntoarce acasă pentru a rezuma impresiunile sale ori pentru a citi textul italian al unei piese necunoscute şi care cere studii istorice speciale. De cîte ori în cursul acestor trei-patru săptămîni nu m-a apucat ziua scriind ori citind“ [1], scrie el într-un foileton după terminarea primului turneu Rossi în 1878. Tot atunci îşi face şi profesia de credinţă în materie de critică, citînd texte din A. W. Schlegel, din Lessing şi din scrisoarea pomenită a lui E. de Laboulaye, toate pledînd pentru primatul unei critici ca artă de a admira, de a se entuziasma pentru marile creaţiuni şi de a descoperi părţile valoroase din lucrările imperfecte ; critica negativă, perspicacitatea de a găsi punctele vulnerabile ale operelor nefiind decît o latură secundară şi oarecum un rău necesar, cînd nu e expresia unei uscăciuni a spiritului. Damé ar fi putut invoca celebra maximă a lui La Rochefoucauld care spune că atunci cînd admirăm ne egalăm cu obiectul admiraţiei noastre (în schimb, a confirmat-o în sens negativ admirînd toate acele producţii găunoase şi „înălţătoare“, cărora Caragiale nu s-a jenat să le dea calificarea potrivită : „nimic“). În *Mărturisirile critice*, Damé spune : „mi-am făcut o lege d-a nu insulta pe nimeni, ci d-a respecta pe toţi aceia, mari sau mici, care luptă în arena literaturii“. Aceasta, cu excepţia, începînd din anul următor, a singurului mare dramaturg al epocii, căruia, cum am văzut, i-a tăgăduit tocmai dreptul la „respect“.

Turneele lui Rossi şi Salvini i-au dat însă lui Damé ocazia ca, vorbind despre personajele shakespeariene şi interpretarea

---

[1] *Românul*, 24 februarie 1878 (*Mărturisiri critice*).

lor, să se mişte pe un teren sigur. Foiletoanele din 1879 şi 1880 reprezintă partea cea mai bună a activităţii lui de critic dramatic. Despre Othello scrie: „este un maur adevărat, crescut în mijlocul pericolelor de tot felul, deprins cu moartea, oţelit în luptele cele mai cumplite, pîrlit de soarele tropical al Africii, un erou şi un leu, un om şi o fiară sălbatică. Focul arzător al ţărilor unde s-a născut fierbe în vinele lui, iar în sufletu-i mugesc — astăzi liniştite, mîini turbate —, pasiunile cele mai îngrozitoare." [1] Despre Hamlet: „Hamlet, ca toate creaţiunile lui Shakespeare, poartă un semn pe frunte, semnul menirei; o gîndire fatală stăpîneşte acea animă cernită înainte de vreme. Hamlet s-a născut într-un ceas rău şi e cel din urmă dintr-o rasă. Se citeşte în ochii lui nostalgia mormîntului şi în faţa lui acea melancolie a celor predestinaţi la o moarte timpurie... Cînd tînărul principe se întoarce în palat (după întîlnirea cu spectrul tatălui, n.n.), nu mai este Hamlet, este umbra lui; ea urmează răzbunarea promisă, care va da pace veşnică umbrei dezolate ce i-a vorbit în miez de noapte... Shakespeare a exprimat această moarte a animei lui Hamlet în disperata descriere ce face Ofelia lui Poloniu despre ultima sa întîlnire cu logodnicul său (citatul resp. din act. II, sc. I, n.n.)... Din acel moment, Hamlet aparţine întreg rezbunării sale şi morţii." [2] Despre *Macbeth*: „Prezicerea fermecătoarelor a pătruns în mintea lui de la început, ca o idee fixă. Puţin cîte puţin, această idee corupe toate celelalte şi transformă pe om... De azi înainte, moartea, viaţa, toate îi sînt tot una; deprinderea uciderii l-a pus afară din omenime." [3] Desigur, toate aceste observaţii n-au nimic deosebit, repetînd mai mult sau mai puţin judecăţi cunoscute; sînt însă mai mult decît corecte şi de o fericită formulare: cu privire la *Macbeth*, se apropie de observaţiile din celebrul eseu al lui Thomas De Quincey, *Lovituri în poartă, în „Macbeth"*, bineînţeles fără să ajungă la adîncimea reflexiilor acestuia despre efectul unic de oroare şi solemnitate pe care un apel al vieţii de afară (lovituri în poarta castelului) îl produce prin contrast în atmosfera de totală dezumanizare creată de asasinarea lui Duncan. La o a doua reprezentaţie cu

---

[1] *Românul*, 7 februarie 1879.
[2] *Idem*, 8—9 februarie 1879.
[3] *Idem*, 21 februarie 1879.

Macbeth, sala fiind cam goală, Damé își exprimă nemulțumirea și chiar jena că publicul bucureștean nu a putut umple două săli la un eveniment artistic de atare însemnătate și face un îndreptățit reproș actorilor români: „Am observat că lipsea cea mai mare parte din actorii români. Crede domnia lor că le este destul a vedea pe Rossi o dată? Astfel înțeleg arta? Noi credem că lipsa lor dovedește că n-au într-un grad destul de mare acel dor al artei, acel foc sacru, la care se încălzește sufletul artiștilor... (actorii noștri) ar fi putut constata că marele tragedian, fie sala plină sau goală, joacă cu același foc, cu aceeași perfecțiune." [1] În 1880, cu ocazia spectacolelor lui Salvini, care a interpretat și el marile roluri shakespeariene, Damé, relevînd stilul concentrat și sobru, stăpînirea lucidă din jocul acestui artist, își exprimă preferința pentru Rossi [2], preferință legitimată desigur și de superioritatea lui Rossi ca o forță temperamentală și emoțională, dar legată și de gustul lui Damé pentru efectele teatrale mai exterioare: „...mărturisim că cu toată admirațiunea ce resimțeam pentru Salvini în *Othello*, rămăsesem oarecum nemulțumit. Mi se părea că eminentul tragedian ne arătase numai o parte din Othello, sau, ca să zicem mai bine, ni se părea că Salvini ne înfățișase un tip oarecare al gelosului, însă nu pe Othello. Tipul în sine era prea frumos; dar, după noi, nu era acea creațiune gigantică a lui Shakespeare; și cînd mi-aduceam aminte de Rossi în acel rol, mi se părea că el era mai aproape de poetul pe care-l interpreta. Mărturisim cu franchețǎ că aceeași impresiune am resimțit și la reprezentațiunea lui *Hamlet*... Ni se va putea spune poate că Rossi esagerează. Întrebăm la rîndul nostru dacă nu esagerează și Shakespeare, și dacă închipuirile uriașe ale nemuritorului tragic englez se pot interpreta cu naturalul și simplitatea ce se cere în interpretarea unei comedii moderne." [3] Desigur, Damé era tributar viziunii romantice asupra lui Shakespeare, cea pe care o va reprezenta Mounet-Sully sau la noi Nottara; dar nu e mai

---

[1] *Românul*, 9 martie 1879.

[2] Damé se bucura de amiciția personală a lui Rossi, care, părăsind țara pentru a-și continua turneul la Petersburg, i-a telegrafiat de la Brăila: *„En quittant la Roumanie, je salue l'ami et le public de Bucarest"* (*L'Orient*, 14/26 februarie 1879).

[3] *Românul*, 19 martie 1880.

puţin adevărat că observaţiile sînt juste şi obiective. „În scena cînd Hamlet vorbeşte cu spectrul, Rossi lăsa pe mort să domineze scena, pe jumătate pierdut în lumina palidă a ţărilor necunoscute... şi rămîne jos în umbră, înmărmurit... Cînd ieşea din acea tăcere, nu mai era acel Hamlet de mai înainte. Şi în adevăr, omul care a văzut moartea faţă în faţă, care a vorbit cu cei ce ies noaptea din mormînt, nu se întoarce printre vii decît cu trupul, minţile îi rămîn printre cei ce nu mai sînt. Salvini a schimbat scena, a lăsat ca spectrul să rămînă jos în umbră şi a stat sus în lumină cu faţa spre noi, mimînd simţimintele ce deşteaptă în sufletul lui Hamlet groaznica povestire a spectrului. Fără îndoială, adoptînd acest joc de scenă, Salvini a dovedit o mare putere dramatică, şi recunoaştem că este peste putinţă de a exprima mai bine prin gesturi simţimintele de groază ce cuprind pe Hamlet. Însă oare pentru a ne mira cînd vedem pe un artist învingînd o mare dificultate scenică mergem la teatru ?... credem că mult mai tare era impresiunea ce ne producea poza sculpturală a lui Rossi, împietrit înaintea acestui mormînt ce se deschidea înaintea lui pentru a-i încredinţa secretele cele mai teribile pe care le-a auzit o minte omenească", scrie Damé, urmînd comparaţia celor două interpretări diferite şi arătînd prin raportare la text că în scenele cu Ofelia sau cu regina, Salvini a înlăturat, simplificîndu-l, conflictul interior de sentimente al lui Hamlet : „În rezumat dar, vom zice că Rossi ne-a înfăţişat pe adevăratul Hamlet, pe cînd Salvini a confundat pe nehotărîtul răzbunător al tatălui său cu Oreste ; dar nu e mai puţin adevărat că a interpretat rolul, astfel înţeles, cu o mare putere dramatică, cu un talent desăvîrşit" [1]. Relevă la Salvini o anumită neglijenţă faţă de plastica scenică şi o nu întotdeauna fericită grupare a personajelor, ca de pildă în scena finală în care Hamlet, murind, ascundea grupul format de femeile susţinînd cadavrul reginei. Într-un articol anterior cu o săptămînă, făcuse o comparaţie între cei doi tragedieni compatrioţi în care definise pregnant personalitatea şi stilul fiecăruia, judecînd cu obiectivitate meritele lui Salvini şi recunoscînd, în ciuda preferinţei sale pentru cel dintîi, unele superiorităţi ale celui de-al doilea : „Rossi, idealist romantic, e mai patetic, jocul lui e mai exterior, ca

---

[1] *Românul*, 19 martie 1880.

să zic așa ; Salvini, realist, naturalist, e mai firesc : el nu caută a împodobi expresiunea naturală a simțimintelor... Chiar costumul stabilește de la început că n-au înțeles rolul (Othello, n.n.) în același mod : Rossi apare în haine strălucite, așa cum îi plăcea lui Paolo Veronese să reprezinte pe personajele sale ; Salvini, din contra, a ales costumul cel mai simplu... Pasiunea lui Rossi e mai expansivă, mai ascivă, mai delicată în sălbăticia ei ; la Salvini, pasiunea e mai concentrată, mai internă, mai aspră... Plin de admirațiune pentru simpaticul talent al lui Rossi, nu ezit un moment a recunoaște că Salvini, interpretînd rolul altfel decît el, l-a egalat adeseori în scenele pasionale și l-a întrecut cîteodată în cele energice." [1]

Frédéric Damé a dovedit spirit critic, perspicacitate și destul talent în analiza dramei istorice a lui Alecsandri *Despot Vodă*. În trei foiletoane consecutive [2], după ce face destul de prolixe considerații asupra felului cum au tratat același subiect Bolintineanu și N. Scurtescu și după cîteva, foarte frumoase, de altfel, complimente la adresa lui Alecsandri, pe care-l compară, exagerînd, cu marii poeți ai lumii, găsindu-i chiar unele superiorități față de ei („Dacă n-are adîncimea lui Goethe, înălțimea și energia lui Victor Hugo, marea alură romantică a lui Byron, d. V. Alecsandri are ca dînșii, și mai mult decît dînșii [!], grația infinită, delicatețea, simțimintul, eleganța... Poesia sa e ca acele ceruri de vară înstelate și parfumate, unde șoaptele vîntului, freamătul frunzelor etc. etc... Privită în întregul său, opera ilustrului poet român ne apare ca acele golfuri de pe coastele Greciei... legănînd sub un cer etern albastru undele lor melodioase..." etc., etc.), Damé își permite să releve lipsa de înzestrare pentru construcția dramatică și lipsa de suflu dramatic ale bardului național : „Cînd ilustrul poet a vrut să se încerce în dramă, era neapărat dar ca să nu reușească. Harfa eoliană care suspină cîntecele sale fermecătoare la adierea serilor de primăvară se rupe sub aspra suflare a vînturilor de iarnă... Declarăm de la început că, după o minuțioasă și conștiincioasă cercetare, n-am putut găsi în cele cinci acte o urmă de dramă... Nu vedem în *Despot* decît un lung prolog care ține cinci acte și o grabnică și nepregătită catastrofă. Mijlocul,

---

[1] *Românul*, 12 martie 1880.

[2] *Idem*, 14, 16, 23 octombrie 1879.

miezul, ceea ce trebuie să constituie drama, să strîngă nodul acţiunii, să pregătească deznodămîntul, lipseşte cu totul.“ Îi obiectează lui Alecsandri că a minimalizat figura lui Despot, despuindu-l astfel de tot ce îl face un prea interesant personaj de dramă şi fără să-i opună un caracter de egală forţă, pe care l-ar fi găsit pe măsură oferit de însuşi faptul istoric : „D. Alecsandri a uitat că poetul trebuie să trăiască în fiecare din personajele sale, că sufletul lor trebuie să treacă în sufletul lui. Dacă însă voia să fie poetul răsbunător şi să înfiereze pentru vecie pe străinul care a visat visul strălucit pe care-l visase Ştefan, pe care Mihai l-a realizat un moment, nu avea decît să înalţe în facia Domnului venetic un personagiu în care ar fi rezumat toate aspiraţiunile naţionale, toate credinţele, toate dorurile patriei. Acel personagiu era indicat dinainte, este Ştefan Tomşa, al cărui rol în istorie este destul de vag, încît poetul să-i fi putut da orice caracter i-ar fi plăcut.“ E adevărat că acelaşi critic care judecă sever, deşi cu toate reverenţele cuvenite, o piesă care, venind după *Răzvan şi Vidra,* era totuşi, împreună cu aceasta, singura reuşită în genul dramei istorice, susţinuse şi va continua să susţină atîtea producţii nule de această categorie, pe temeiuri pseudo-patriotice şi edificatoare [1] ; nu e mai puţin adevărat însă că observaţiile lui Damé la *Despot Vodă* sînt foarte pertinente şi pun degetul pe viciul fundamental al dramei istorice a lui Alecsandri.

Frédéric Damé a urmărit atent evoluţia în timp şi pe categorii a jocului actorilor, făcînd recomandări judicioase atît lor, cît şi, în vederea unei bune distribuiri, conducerii teatrului. Despre Aristizza Romanescu scrie : „a probat o dată mai mult că dintre toate artistele Teatrului cel Mare este aceea care dă cele mai frumoase speranţe. Dînsa face pe fiecare zi noi progrese şi, calitate foarte mare la o artistă, ţine seamă de observaţiile ce i se fac. În *Acrobatul* a dovedit nu numai calităţile ce-i cunoaştem, de ingenuitate, dar şi mari calităţi de comediană, care, cu o muncă neobosită şi bine îndreptată, o vor face să ajungă repede la primul rang între artistele române“ [2], pentru ca în anul următor, în piesa lui Gr. Ventura *Peste Dunăre,* să-i facă următoarele observaţii,

[1] *Românul,* 23 februarie 1879.
[2] *Idem,* 27 martie 1880.

fără îndoială juste: „Să bage însă de seamă, din ce în ce glasul îi devine mai plîngător și aerul său mai jalnic. Ea ne închipuiește prea mult înduioșata elegie și cade în monotonie. Sunt doi ani de cînd totu-i recomandăm să își moduleze vocea, și nu vedem încă nici o schimbare; este cu atît mai de regretat, cu cît constatăm progrese mari în mimica și în jocul său și că, precum o prevedeam de la prima zi cînd a debutat, a ajuns a fi una din cele dintîi ale Teatrului Național, deși nu e societară." [1] Cu privire la Millo, face direcțiunii teatrului această imputare: „Millo avea dorința de a juca *Amphitryon,* nu știm pînă acum de s-a hotărît a se juca această piesă. Despre artiștii tineri putem zice că dacă nu joacă cutare rol în anul acesta, îl vor juca peste un an sau peste zece ani. D. Millo, deși pare că o dată pe scenă uită povara vîrstei, a ajuns la o etate la care nu mai e permis a se lăsa pentru a doua zi ce se poate face azi" [2]. Despre Ștefan Iulian, în aceeași piesă a lui Gr. Ventura, are aprecierile cele mai entuziaste: „Tînărul artist, într-un rol episodic, cîrciumarul grec Themistocle, a arătat un talent care-l pune definitiv între maeștrii scenei române și-l desemnă ca urmașul celor care pleacă. Sperăm că Societatea-l va numi imediat, precum se face în toate țările în urma unui succes strălucit, prim societar în locul vacant prin retragerea d-lui C. Dimitriade" [3], și îl propune la decorare cu medalia Bene Merenti, întrucît „nici unul nu a meritat-o mai mult decît dînsul". Are cele mai bune cuvinte de laudă pentru Grigore Manolescu în rolul lui Corrado din *Moartea civilă,* jucată la teatrul Dacia în 1883, considerînd scena în care Corrado povestește cum l-a omorît pe Alonzo și cum a fugit din închisoare, precum și scena finală, a agoniei, în actul V, „cele mai frumoase produceri dramatice ale tînărului director de la Dacia", recomandîndu-i însă „să-și stăpînească mai bine vocea, să o mînuiască mai corect". Amintește că „acum patru ani de zile, cînd Salvini juca pe scena Teatrului Național *Moartea civilă,* nimeni nu ghicea că între culise se afla un tînăr care urmărea cu entuziasm și inteligență jocul celebrului artist și că într-o zi, luînd ca model acest joc, inspirîndu-se de dînsul, tînărul

---

1 *Românul,* 23 februarie 1879.
2 *Idem,* 23 februarie 1879.
3 *Idem,* 27 martie 1880.

artist ne va face să resimțim accentele puternice ale marelui tragedian" [1]. Anicuței Popescu, îi subliniază meritele într-un rol dificil, cel al Rozaliei (rol de „mumă"), care comportă un joc foarte interior : „Nu este rol mai anevoios decît acela în care artistul trebuie să tacă ori să înăbușească sentimentele de durere ori veselie ce trebuie să resimtă personajul, și cu toate acestea să ne arate nouă, publicului, că aceste sentimente se află, îi zbuciumă sufletul. Să vorbească cu chipul, cu gestul, dar să nu vorbiască cuvîntul, mai mult, să ascunză sub cuvinte false sentimente adevărate, iată greutatea rolului interpretat cu inteligență de d-ra Popescu." În genere, era foarte preocupat de felul cum actorii dispun de vocea lor și dădea importanță exercitării ei ; printre observațiile pe care le aduce actorilor, menționează foarte des defectul de a vorbi cîntat.

Critica lui Damé nu e cea a unui cronicar de literatură dramatică recitată pe scenă, cum se practica îndeobște și s-a practicat și de atunci. Participarea lui la viața teatrală a fost a unui om de meserie, rutinat, cu ochi și ureche sigure, cunoscînd aspectele a ceea ce Mihail Sebastian a numit „spectacolul văzut de profil", adică din culise, cu perceperea ambianței specifice, tehnică și psihică, în care se constituie fenomenul de teatru. Atenția lui la problemele concrete ale spectacolului, intervenția lui în educarea și formarea artistică, în creșterea profesională a actorului, cu specială stăruință asupra exercitării vocii, dicției, mișcării, dau activității lui de critic dramatic un ton de competență și autoritate : deși înapoiat ca mentalitate și concepții estetice, Frédéric Damé a contribuit în mod eficace și într-un spirit ce depășea propriile lui prejudecăți, la cultura teatrală a timpului.

---

[1] *Cimpoiul*, 4 decembrie 1883 (semnat „Cinel").

DE LA CARAGIALE LA EUGEN IONESCU, ŞI INVERS

Cînd a început să fie tradus şi jucat Caragiale în străinătate, mulţi s-au întrebat la noi cum ar putea străinii să înţeleagă şi să guste un autor atît de „local", atît de legat de realităţi strict româneşti, definite istoriceşte şi socialmente prin efecte de lexic şi nuanţe, pe care numai noi le putem percepe. Şi iată, Caragiale cucereşte lumea în atîtea limbi în care hazul verbal şi extrema concizie, expresivitatea genială a textului original bineînţeles că se pierd. Şi nu se pierde numai atît. Tot ce reprezintă numele proprii din opera lui, pe care le-a analizat magistral Ibrăileanu, de asemenea se pierde. Ce înseamnă Iordăchel şi Costăchel Gudurău, Edgar Bostandaki, Coriolan Drăgănescu, Zaharia Trahanache, Agamiţă Dandanache, aceste elemente atît de preţioase pentru situarea personajelor în funcţia lor socială, scapă bineînţeles publicului străin.

Cine îl citeşte pe Shakespeare în limba lui ştie cîtă splendoare piere chiar în cele mai bune traduceri, cum sînt cele germane ale lui Schlegel şi Tieck. Forţa verbală percutantă a versului shakespearian, iradiaţiile lui inefabile, dinamica lui extraordinară şi poezia aceea irezistibilă a textului se estompează şi chiar dispar. Dar milioane de oameni îl ascultă şi îl citesc în atîtea versiuni ingrate şi-l înţeleg şi-l cunosc foarte bine. Dintr-un mare autor, oricît s-ar pierde prin traducere (şi se pierde cu atît mai mult, cu cît artistul e mai mare), puţinul care rămîne e tot formidabil. Şi e tocmai esenţialul.

Din Caragiale cunoaştem şi gustăm atît de bine ceea ce pentru străini se pierde, încît restul acela, singurul pe care ei îl percep, nu ne-a apărut poate niciodată în primul plan. Sigur că în totalitate ei nu-l înţeleg mai bine ca noi. Dar sigur că ce e mai profund, mai subiacent, mai elementar le apare cu o putere de şoc mai directă. De aceea interpretările lor scenice sînt probabil mai puţin nuanţate, mai împinse spre grotesc, mai frapante. În orice caz, pentru noi, fără îndoială, insolite şi revelatorii.

Îl cunoaştem prea bine pe Caragiale. Sîntem aşa de obişnuiţi cu el, referinţele la el ne sînt atît de familiare, încît au căpătat un fel de automatism, un fel de uzură, care ne împiedică să mergem mai departe de ceea ce ştim şi să pătrundem în straturile mai adînci ale creaţiei lui. Mereu aceleaşi replici celebre, aceleaşi situaţii, aceleaşi tipuri ne vin în minte de la sine cu fiecare prilej (şi cîte nu sînt !). Au devenit un fel de limbaj convenţional, un repertoriu de semne şi sloganuri, un soi de cifru, la care reacţionăm previzibil.

Se ştie că autorul cel mai bine jucat de teatrele noastre e Caragiale. Avem o tradiţie venerabilă şi glorioasă în a-l juca. Îl jucăm perfect. Dar perfect înseamnă isprăvit, încheiat. Epuizat. Dincolo de jocul acesta devenit clasic, nu mai bănuim, nu mai găsim nimic.

Îl cunoaştem pe Caragiale „perfect". Chestiunea e închisă. Rilke spunea, parcă, cu privire la Rodin, că gloria e suma neînţelegerilor ivite în jurul unui nume. În cazul lui Caragiale, e suma înţelesurilor acestea tocite. Nu vreau să mă refer la tristele păreri care s-au rostit cîndva în legătură cu pretinsa lui „inactualitate" sau „inaderenţă la fenomenul românesc". Toate acestea au căzut, infirmate de criticii cei mai buni (dintre care Mihail Sebastian a dat cea mai inteligentă şi definitivă replică) şi mai ales infirmate de timp şi de public. Mă refer tocmai la ceea ce e just, la ceea ce este exact în interpretările cunoscute, care i-au circumscris atît de bine aspectele exterioare cu sensurile şi implicaţiile lor, încît le-au izolat de zăcămîntul lor ascuns, care a rămas inexplorat.

Îl știm pe Caragiale așa-zicînd pe dinafară. Cred că Eugen Ionescu ne ajută să-l cunoaștem mai bine și „pe dinăuntru".

Filiația caragialiană a lui Eugen Ionescu, declarată de el însuși aproape expres, poate părea unora îndoielnică. Caragiale, se știe, profesa un conservatism artistic care mergea uneori pînă la îndărătnicie (în accepția etimologică a termenului). „Sînt vechi, domnilor", declara el cu un fel de suficiență provocatoare. Neîncrederea față de noutate îl făcea să respingă în bloc și pe necitite opere care desigur l-ar fi interesat și poate i-ar fi plăcut. Paul Zarifopol relatează cîtă abilitate persuasivă trebuiau să desfășoare el și Luky Caragiale pentru a-l convinge să citească unele din acestea. Clasicismul său voluptuos și puțin „pantouflard" îl așază pe plan critic în familia de spirite Jules Lemaître, Faguet, France, a căror neînțelegere față de poezia modernă a rămas de pomină. Să-l amintim aici și pe Maurras, care, doctrinar și dogmatic, apare de o mărginire mai rigidă, lipsit de calitatea subtilă și delectabilă a celorlalți. Mai recent, Marcel Aymé, într-o carte plină de spirit, dar de-a dreptul compromițătoare chiar prin titlul ei (*Le confort intellectuel*), repudia ca „romantică", morbidă și „inconfortabilă" toată poezia franceză modernă de la Baudelaire și Rimbaud la Valéry și la suprarealiști. Mă tem că această amuzantă și lamentabilă scriere l-ar fi mulțumit pe Caragiale. Și sigur că ar fi respins fără apel suprarealismul. Dar aproape sigur este că l-ar fi gustat pe Urmuz. Și n-am nici o îndoială că ar fi salutat în Eugen Ionescu un urmaș.

Bineînțeles, apărut în alt stadiu și context istoric, Ionescu aduce trăsături și modalități care îl deosebesc mult de Caragiale. E totodată abstract și liric. Personajele lui nu fac acea concurență stării civile pe care o fac ale lui Caragiale (deși în *Rinocerii*, Béranger, Jean, Botard, Dudard sînt destul de individualizați. Și *Amédée*, de altfel). Ele au în genere un caracter schematic și simbolic și funcție de entități, ca *mutatis mutandis*, în moralitățile medievale.

Apoi, ceea ce aparent lipsește la Caragiale, în teatrul de un grotesc atroce și de multe ori patetic al lui Ionescu e foarte mult vorba de iubire și moarte. Și foarte multă compasiune. Aceasta o manifestase principial înainte de a deveni

Îl ştim pe Caragiale aşa-zicînd pe dinafară. Cred că Eugen Ionescu ne ajută să-l cunoaştem mai bine şi „pe dinăuntru".

Filiaţia caragialiană a lui Eugen Ionescu, declarată de el însuşi aproape expres, poate părea unora îndoielnică. Caragiale, se ştie, profesa un conservatism artistic care mergea uneori pînă la îndărătnicie (în accepţia etimologică a termenului). „Sînt vechi, domnilor", declara el cu un fel de suficienţă provocatoare. Neîncrederea faţă de noutate îl făcea să respingă în bloc şi pe necitite opere care desigur l-ar fi interesat şi poate i-ar fi plăcut. Paul Zarifopol relatează cîtă abilitate persuasivă trebuiau să desfăşoare el şi Luky Caragiale pentru a-l convinge să citească unele din acestea. Clasicismul său voluptuos şi puţin „pantouflard" îl aşază pe plan critic în familia de spirite Jules Lemaître, Faguet, France, a căror neînţelegere faţă de poezia modernă a rămas de pomină. Să-l amintim aici şi pe Maurras, care, doctrinar şi dogmatic, apare de o mărginire mai rigidă, lipsit de calitatea subtilă şi delectabilă a celorlalţi. Mai recent, Marcel Aymé, într-o carte plină de spirit, dar de-a dreptul compromiţătoare chiar prin titlul ei (*Le confort intellectuel*), repudia ca „romantică", morbidă şi „inconfortabilă" toată poezia franceză modernă de la Baudelaire şi Rimbaud la Valéry şi la suprarealişti. Mă tem că această amuzantă şi lamentabilă scriere l-ar fi mulţumit pe Caragiale. Şi sigur că ar fi respins fără apel suprarealismul. Dar aproape sigur este că l-ar fi gustat pe Urmuz. Şi n-am nici o îndoială că ar fi salutat în Eugen Ionescu un urmaş.

Bineînţeles, apărut în alt stadiu şi context istoric, Ionescu aduce trăsături şi modalităţi care îl deosebesc mult de Caragiale. E totodată abstract şi liric. Personajele lui nu fac acea concurenţă stării civile pe care o fac ale lui Caragiale (deşi în *Rinocerii*, Béranger, Jean, Botard, Dudard sînt destul de individualizaţi. Şi *Amédée*, de altfel). Ele au în genere un caracter schematic şi simbolic şi funcţie de entităţi, ca *mutatis mutandis*, în moralităţile medievale.

Apoi, ceea ce aparent lipseşte la Caragiale, în teatrul de un grotesc atroce şi de multe ori patetic al lui Ionescu e foarte mult vorba de iubire şi moarte. Şi foarte multă compasiune. Aceasta o manifestase principial înainte de a deveni

dramaturg francez : „Mila nu e sentimentală, domnilor nietzscheeni, dar umană şi bărbătească“ [1], şi : „crescîndu-se de mici copiii în cultul forţei, al măririi, al jafului, — se va reuşi oare să se extirpeze mila din sufletul omenesc ?“ [2] În opera lui Caragiale, satirică şi de un comic clasic, temele acestea au mai puţin loc, dar sînt tratate totuşi, acolo unde nu este, cum vom vedea, incompatibilitate estetică, cu ironie şi pudoare sau cu sobră amărăciune.

Teatru de avangardă, teatru de idei, integrînd tendinţele şi experienţele de artă şi poezie modernă ale veacului al XX-lea, generat de presiunea marilor crize istorice ale acestui veac, teatrul lui Ionescu este (ca să folosim distincţia făcută de Péguy) expresia unei *epoci,* în vreme ce opera lui Caragiale aparţine unei *perioade.* De la realism critic la simbolica abstractă, la literatura absurdului şi la mitul rinocerilor, e un aparent hiatus, care măsoară distanţa dintre o societate injustă şi stupidă, dar aşezată în articulaţiile ei, la o lume în care *„the time is out of joint“*, în care isteriile colective şi deruta individului sînt legate de panica sfîrşitului de ev.

Faptul că un poet absolutizează, dilatînd hiperbolic, un fenomen istoriceşte determinat nu împuţinează nici valoarea artistică a creaţiei şi nici justeţea intuiţiei sale. Explicaţia cauzelor şi etiologia fenomenului nu sînt de resortul poetului, ci al criticului sau cercetătorului ; în definitiv, absolutizarea aceasta e una din funcţiile poeziei. Omului de ştiinţă îi revine sarcina elucidării ; poetul poate crea iluzia misterului. (Dar poetul poate tot atît de bine opera şi contrariul : vezi „desacralizările“ de tipul Giraudoux, Shaw etc.) Faptul că Ionescu sau Beckett atribuie unei „condiţii umane“ *în sine* absurdul, incomunicabilitatea, vidul, fenomene generate de anumite condiţii istorice sau relaţii sociale, nu afectează importanţa temelor acestora şi mesajul lor poetic.

Ceea ce s-a numit la Ionescu „tragedia limbajului“ şi tema incomunicabilităţii reprezintă un diagnostic de cea mai mare însemnătate asupra izolării şi alienării insului în jungla civilizaţiei burgheze contemporane. Un critic francez, Jean

---

[1] *Scrisori din Paris,* în *Viaţa românească,* martie 1939.
[2] *Ibidem,* septembrie-octombrie 1939.

Paulhan, denunţase într-o carte, *Les fleurs de Tarbes*, tendinţa expresiei literare şi dincolo de ea a limbajului în genere de a se degrada în clişeu, în formulă stereotipă şi de a pierde astfel valoarea comunicativă adecvată. Fenomenul acesta îl tratează Ionescu nu ca un simplu inconvenient, în definitiv anodin pentru viaţă, ci dramatic, ca un simptom alarmant al dezumanizării. Din prima lui piesă, *La Cantatrice Chauve*, lucrul acesta apare în linii acuzate la extrem, într-un soi de geometrie a truismelor şi nonsensului, în care vacuitatea personalităţii şi mecanizarea vieţii mic-burgheze constituie premisele rinocerizării. „Anti-piesa" aceasta e de fapt un fel de prefaţă a întregii dramaturgii ionesciene.

De nu greşesc, primul care a vorbit, într-un sens, de „anti-teatru" a fost Jacques Copeau cu privire la piesele lui Alfred Capus, pe care le numea „anti-drame", întrucît autorul diluează dramaticul, eludînd conflictul printr-un abuz de psihologie şi de nuanţe. Personajele fără osatură ale acestui autor le numea Copeau „anti-caractere" [1]. Tocmai împotriva teatrului de acest fel, a cărui tradiţie rutinieră şi plat sau nesemnificativ „realistă" s-a păstrat prin Bernstein, Denys Amiel, Bourdet etc., s-a produs reacţia „anti-teatrală" a lui Eugen Ionescu cu primele lui piese, între care *Jacques ou la soumission*, cu subtitlul parodistic de „*comédie naturaliste*".

Transcrierea automatismului verbal în teatrul lui Ionescu a apărut ca o realizare tardivă în dramaturgie a suprarealismului, venerabil azi, dacă nu vetust, iar vechii corifei ai mişcării, un Breton, un Soupault, l-au salutat ca atare, exclamînd : „iată ce voiam să facem !" Dar suprarealiştii recomandau „dicteul automat" ca o sursă de poezie genuină, ca o regăsire a autenticităţii, deci sub semn pozitiv. Eugen Ionescu (care nu e un iraţionalist, dimpotrivă) nu practică dicteul automat, ci denunţă cu oroare automatismul limbajului curent tocmai ca un simptom al alienării şi vidului. Prin aceasta, e mai aproape de Lautréamont decît descendenţii declaraţi ai acestuia. (*Maldoror* = *malade d'horreur*, traducea A. Rolland de Renéville [2]). Deşi, mai ales în *Les victimes du devoir*, fantezia lui Eugen Ionescu operează transformări şi tranziţii de tipul asociaţiilor onirice, cu aparente sondaje

---

[1] *Critiques d'un autre temps*, Paris, 1923, Gallimard, p. 148—149.
[2] În *La nouvelle revue française*, martie 1938.

în subconștient, lucrul acesta are o funcție simbolică și semnificativă în planul gîndirii treze și totul e proiectat asupra realității obiective. Cum spune un personaj al său, Arhitectul din *Tueur sans gages*, „realitatea, contrar visului, se transformă în coșmar". Aceasta e o mutație pe care o apercepe, sub specia grotescului, inteligența lucidă, cu puterea ei de organizare schematică. Grotescul, pe care suprarealismul nu-l atinge decît întîmplător și fără consecvență logică, e totdeauna efectul unei extreme condensări, al unei exagerări conștiente, în linii simple și tari, aproape geometrice, duse pînă la abstracție. „Un comic dur, fără finețe, excesiv... A împinge totul la paroxism, acolo unde sînt sursele tragicului. A face un teatru de violență : violent-comic, violent-dramatic", scrie Ionescu [1]. Cît de diferită de fluxul suprarealist e o asemenea concepție a unui teatru colțuros și liniar, nu e nevoie de subliniat. Asupra deosebirii esențiale dintre Ionescu și suprarealism scrie cu dreptate Serge Doubrowsky : „Rămîne, în piesele lui Ionescu... o anumită structură, o anumită densitate teatrale, care ar necesita ele singure o lungă analiză. Să spunem, ca să simplificăm, că ceea ce împiedică aceste piese de a fi divagații sau deliruri este ponderea, densitatea realităților, am îndrăzni aproape să spunem a realismului lor. Căci, în ce ne privește, refuzăm să vedem în ele o literatură «onirică» sau «suprarealistă». Ar însemna să uităm grija minuțioasă cu care autorul subliniază, fără a omite unul, toate detaliile, nu numai ale vorbirii omenești, dar și ale decorurilor voit familiare... Chiar în piesele cele mai fantastice și năstrușnice, ca *Jacques*, cadrul rămîne hotărît cotidian... Dacă se consideră acest teatru ca oniric, își pierde eficacitatea, e neutralizat. Dimpotrivă, o dată pulverizată bariera limbajului, realul asumă deodată un caracter monstruos." [2]

Mult mai sigură e apropierea lui Ionescu de Jarry, pe care el însuși o afirmă cu privire la debutul său. Ca membru al așa-numitului „Collège de Pataphysique", e în orice caz un discipol declarat al lui Jarry. („Patafizica", creată de personajul lui Jarry, Dr. Faustroll, este „știința cazurilor particulare și a legilor care guvernează excepțiile.")

---

[1] *Notes et contre-notes*, p. 13.

[2] *Le rire d'Eugène Ionesco*, în *La nouvelle revue française*, februarie 1960.

Profesorul Richard N. Goe, autorul primei cărți despre Ionescu, arată că, în cele din urmă, toate curentele acestea, suprarealismul, „patafizicienii", Jarry, Artaud (teoreticianul și poetul unui „teatru total") au contribuit indiscutabil în mare măsură la pregătirea publicului pentru dramaturgia ionesciană [1]. Tot Richard N. Goe este primul și pînă acum probabil singurul exeget străin al lui Ionescu care semnalează între precursorii și sursele lui de inspirație pe Urmuz, ca unul ce „nu numai că a dominat suprarealismul românesc, dar a fost un pionier neînfricat (*fearless*) al absurdului" [2]. Plasarea lui Urmuz în aria suprarealismului e o eroare care s-a făcut și la noi. Metoda lui Urmuz e cu totul opusă procedeelor suprarealiste ; lucrul acesta e evident. Nici urmă la el de „dicteu automat", de inspirație onirică etc. Absurdul lui Urmuz este o construcție urmărită deliberat cu o atenție concentrată. În acea carte atît de pătrunzătoare și subtilă, *Principii de estetică,* G. Călinescu, analizînd metoda lui Urmuz, îl numește totuși la început „un precursor de tot interesul al dicteului automatic" [3]. Mai departe însă arată că ceea ce produce efectul urmărit e tocmai luciditatea autorului : „Forma gîndirii pare normală, desfășurarea logică, însă ori de cîte ori așteptăm să se stabilească un raport banal, autorul îl evită... Ori de cîte ori e pe cale de a se stabili o relație comună, Urmuz o strică printr-o relație absurdă și totuși posibilă în alt plan de gîndire... El face deci niște calambururi de esență sofistică..." [4]. În încheiere, G. Călinescu e de părere că „totuși aceste compuneri nu pot depăși limitele unor farse... Urmuz cade singur într-o convenție, de altfel voită, de a se menține în absurd, și unde e convenție nu e loc pentru creațiune." [5] Deși această recuzare a convenției nu e convingătoare, în cazul lui Urmuz obiecția îmi pare întemeiată. De altă părere e un tînăr eseist, Toma Pavel, care, într-un articol plin de sugestii interesante, scrie : „viziunile lui Urmuz, începute pe tonul unui umor gratuit și politicos, devin pe parcurs tot mai înfiorătoare și se sfîrșesc adesea în

[1] *Ionesco,* Oliver and Boyd, Edinburgh and London, 1961, p. 10.
[2] *Ibidem,* p. 11.
[3] *Principii de estetică,* București, 1939, p. 38.
[4] *Ibidem,* p. 40—41.
[5] *Ibidem,* p. 44.

viziuni apocaliptice... La Urmuz, mutaţia duce către groază, ironia îşi pierde puterea de a exorciza, iar monştrii se dezlănţuie pînă la nimicire. E o tranziţie pe care Eugen Ionescu de la Urmuz a învăţat-o!" [1] Totuşi, „monştrii" aceştia urmuzieni, ficţiuni arbitrare, sînt lipsiţi de semnificaţie, nu au, ca tranziţia spre monstruos a grotescului lui Ionescu, acces la acele „surse ale tragicului", revelatoare pentru realitatea umană, aşa cum acelaşi autor scrie cîteva rînduri mai sus: „plăcerea estetică a grotescului se bizuie pe jocul dintre aparentul lui «nerealism» şi corespondenţa lui ironică, expresivă, dar nu mai puţin profundă, cu realitatea".

„Monstruosul" în teatrul lui Ionescu nu e simplă teratologie. E o mutaţie, o „transcendere" a realului la semnificaţia mitului. Primul care a semnalat acest lucru, înainte chiar ca Ionescu să-i fi dat cuprinderea maximă (cu *Rinocerii*), a fost Pierre-Aimé Touchard [2]. Cu *Rinocerii*, Eugen Ionescu a dat adevăratul „mit al veacului XX". E în fond acelaşi pe care-l preconiza sub acest titlu Rosenberg, ideologul rasismului, dar e văzut din unghi opus, prin prismă umanistă, cu luciditate demascatoare şi cu simplitatea elementară a marilor adevăruri, în toată oroarea lor: idealizarea contaminantă a bestiei, încolonarea ei în „batalioane de asalt", în „fascii", „falange" sau „legiuni". Orbirea distrugătoare şi inumană, anticultura, automatismul unor formule verbale abrutizante, fenomene generate de imperialism şi teoretizate de toate pseudofilozofiile fără acoperire ştiinţifică şi răspundere intelectuală ale „vitalismului", apologiei „potenţialului biologic" şi primatului instinctualităţii, care au bîntuit între cele două războaie, apar în toată ferocitatea lor elementară. Rinocerii lui Ionescu se întîlnesc cu minotaurii şi toate cornutele sinistre ale lui Picasso, care preludează cumplitului triumf al bestialităţii din *Guernica.* Roger Garaudy, într-o carte discutabilă, dar care conţine cel puţin un capitol excelent (despre Picasso), explică geneza miturilor ca funcţie eliberatoare de sub presiunea forţelor naturii în societăţile primitive şi de sub presiunea forţelor istorice în societăţile laice evoluate, subliniind meritul lui Picasso în crearea acestor mituri [3]. Eugen Ionescu,

---

[1] *Şi ceva despre grotesc,* în *Contemporanul,* 8 februarie 1965.

[2] *Eugène Ionesco a reinventé les mythes au théâtre,* în *Arts,* 27 februarie/5 martie 1957.

[3] *D'un réalisme sans rivage,* Paris, 1964.

hipostazînd răul în mitul rinocerilor, operează o adevărată „catharsis" : „În acest teatru nonaristotelic, se pune o problemă pe care Aristotel nu o prevăzuse ; cea a unei mile şi a unei terori al căror catharsis e rîsul", scrie S. Doubrowsky în articolul citat. Şi Pierre-Aymé Touchard : „Propriu mitului e de a nu fi demonstrativ : e revelator... Mitul e creator, adaugă persoanei sau evenimentului în cauză o putere simbolică ce le debordează." [1]

Condiţiile în care e posibilă rinocerizarea, climatul ce-i netezeşte terenul sînt cele ale alienării şi inautenticităţii vieţii şi se traduc în stereotipia limbajului, în clişeu, în haosul logic. Acestea le vedem în primul act al piesei, în care conversaţiile denotă vidul, şi argutiile Logicianului golesc de conţinut noţiunile, făcîndu-le substituibile şi fără înţeles. Acest prim act, în ciuda comicului, trebuie să ne facă să simţim ca un şoc fiorul dezumanizării. Dar cu acest prim act sîntem în plin Caragiale, din *Amici*, *Situaţiunea*, *O lacună* şi atîtea altele.

Necunoscînd decît parţial opera lui Caragiale (numai *Conu Leonida* şi *O scrisoare pierdută*), Richard N. Goe găseşte „ciudată, aproape perversă" „tendinţa" lui Ionescu de a-şi „inventa" un atare predecesor, care i se pare „un satiric social în tradiţia realismului rusesc, puternic influenţat de Ostrowski şi într-o oarecare măsură de Gogol" şi „a cărui contribuţie la «drama antirealistă» e aproape nulă". Dar nu e vorba la Caragiale nici de „drama antirealistă", nici de „antiteatru" ; ceea ce Ionescu ştie este însă cu cîtă luciditate necruţătoare a pătruns Caragiale alienarea, vidul, dezumanizarea, automatismul şi proliferarea verbală, haosul logic. Primul act din *Rinocerii* atestă în modul cel mai evident identitatea de atitudine dintre Caragiale şi Eugen Ionescu. Mai mult decît altele (similitudinea dintre cuplul celor doi bătrîni din *Les chaises* cu Conu Leonida şi Coana Efimiţa, de pildă, sau discursul lui Mère Pipe din *Tueur sans gages*, care trimite direct la Caţavencu şi Farfuridi), primul act din *Rinocerii* confirmă nu numai filiaţia caragialiană a lui Eugen Ionescu, dar şi simţul absurdului şi grotescului la Caragiale. Acest prim act permite o retrospecţie revelatoare în vir-

[1] *L'itinéraire d'Eugène Ionesco,* în *Revue de Paris,* iulie 1960.

tualitățile profunde ale creației lui Caragiale. Cum spune Ionescu în *Portrait de Caragiale :* finalmente, opera lui, „mergînd dincolo de naturalism, devine fantastică pînă la absurd“ [1]. Desigur, Caragiale nu a creat mituri ; presiunea forțelor istorice nu ajunsese în stadiul acut în care asemenea descărcări irup cu putere elementară. Dar nu e Chiriac un rinocer *avant la lettre ?* Și Coriolan Drăgănescu ? N-au această vocație Cațavencu, Tipătescu, Pristanda ? Chiar și ramolitul de Agamiță ? La Ionescu, drama proliferării verbale corespunde cu proliferarea sufocantă a lucrurilor (scaune, cești de cafea, ciuperci, ouă, mobile și — rinoceri). Proliferarea lucrurilor la Ionescu e de esența mitului, de aceea n-o găsim și la Caragiale, la care însă automatismul și proliferarea verbală ale lui Farfuridi și Cațavencu, ale lui Lache și Mache etc. au, ca la Ionescu, aceeași semnificație simptomatică, cea a dezumanizării.

Trecerea realității existențiale în coșmar, traducerea ei în expresie grotescă, dilatarea acesteia pînă la paroxism, pînă la acel *„insoutenable“*, care după Ionescu e „violent-comic, violent-dramatic“ și „singurul profund tragic, profund comic, esențialmente teatru“, constituie și viziunea originară, fundamentală, a lui Caragiale. „Simt enorm și văd monstruos“ e formula ce-i rezumă estetica. *Grand Hotel „Victoria Română“, În vreme de război, Ultima emisiune* sînt numai cîteva exemple, cele mai frapante, dar nu singurele, ale acestei viziuni de coșmar (totodată, și cele unde se manifestă și cea mai amară compasiune pentru ființele strivite de o lume inumană). Și, cum scrie Ionescu în paginile ce-i consacră : „Într-o lume în care totul nu e decît deriziune și josnicie, numai comicul pur, cel mai necruțător, se poate manifesta“ [2]. Căci : „trebuie mers pînă la capăt în grotesc, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. Nu comedii de salon, ci farsa, șarja parodistică extremă.“ [3] Absurdul și necomunicarea sînt esența ultimă a comicului caragialesc, de la *Cum se înțeleg țăranii, Petițiune, Căldură mare, Amici, Inspecțiune, Justiție* etc., pînă la tiradele lui Cațavencu, Farfuridi, Dandanache sau Conu Leonida.

---

[1] *Notes et contre-notes,* p. 120.
[2] *Idem,* p. 118.
[3] *Idem,* p. 13.

Grotescul lui Caragiale, ca şi al lui Eugen Ionescu, e, în ciuda pesimismului fără iluzii şi amărăciunii rîsului lor, profund tonic şi nu lasă, cum spune P. A. Touchard în articolul citat, acea impresie de mutilare pe care o dau totdeauna personajele lui Beckett: „Comicul lui Ionescu e un comic franc. Oricît ar părea de destructiv, el e o victorie împotriva forţelor de distrugere", şi cîteva rînduri mai sus: „Miracolul teatrului lui Ionescu e că punînd elemente făcute să se distrugă, exprimînd o filozofie care e una a disperării, el a reuşit totuşi să scrie un teatru fremătînd de sănătate şi viaţă". Aceleaşi lucruri se pot spune şi cu privire la Caragiale. Aceasta vine din luciditatea lor de nimic umbrită şi dintr-un scepticism care nu e unul al laşitudinii şi al neputinţei, ci o „skepsis" investigatoare şi viguroasă, de esenţă umanistă, pentru care inteligenţa e mai de preţ decît orice satisfacţie imediată sau „confort intelectual".

M. Ralea, într-unul din eseurile lui atît de subtile, din volumul *Valori*, afirmă la un moment dat că lumea lui Caragiale este „idilică". Nimic nu apasă asupra destinelor, totul se termină prin „pupat piaţa Independenţei" etc. Nimic „balzacian", spunea Ralea, nu întunecă această societate, a cărei disponibilitate e totală. Aparenţa aceasta rezultă tocmai din absurdul unor fiinţe fără „destin", mai exact, fără destinaţie, pentru că lipsite de conştiinţă şi de sens. O stupidă „inocenţă" e tocmai efectul lipsei de umanitate a lumii acesteia. „Niciodată cuprinse de un sentiment de culpabilitate, nici de ideea sacrificiului şi de nici o idee... aceste personaje, cu conştiinţa surprinzător de liniştită, sînt cele mai josnice din literatura universală. Critica societăţii capătă astfel la Caragiale o ferocitate nemaipomenită" scrie Eugen Ionescu [1]. Acelaşi lucru îl sublinia şi Paul Zarifopol: „În noua societate românească, ticăloşiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenţei; aceşti oameni fac rău fără să păcătuiască. Perversitatea, viciul adevărat şi tragic nu sînt cu putinţă decît acolo unde printr-o îndelungată şi profundă constrîngere morală şi religioasă s-au putut forma acele duplicităţi şi conflicte din care se naşte cunoştinţa compli-

---

[1] *Notes et contre-notes*, p. 120.

cată a binelui şi răului... Aşa pot înţelege de ce figurile lui Caragiale sînt atît de radical amuzante şi că acest artist atît de sigur s-a ferit să «adîncească» psihologia persoanelor după formule luate de aiurea." [1] I se imputase lui Caragiale, şi chiar de către Gherea, Maiorescu, Ibrăileanu, că şarja lui este exagerată în grotesc şi că personajele lui nu au „adîncire psihologică", pierzînd raportul cu realitatea şi natura umană. Replica lui Zarifopol este atît de pertinentă şi anticipă cu atîta siguranţă o înţelegere a lui Caragiale în sensul pe care ni-l revelă astăzi la el, retrospectiv, Eugen Ionescu, încît nu pot renunţa să adaug la prea multele citate făcute pînă acum încă vreo cîteva luate din studiul lui : „Cine nu primeşte că arta de care vorbim este esenţial caricaturală poate întreba, din principiu, dacă unele situaţii şi expresii nu sînt exagerate din punct de vedere al chiar realităţii pe care vor s-o reproducă, ori să regrete lipsa aproape cu desăvîrşire a părţilor mai bune ale naturii omeneşti. Dar este mai întîi de întrebat dacă opera aceasta vrea să *reproducă o realitate.* Fiindcă cele ce am spus implică un răspuns negativ — caricatura nu *reproduce* realităţi, ci le supune la un maximum de stilizare —, obiecţiile... pierd orice înţeles." [2] „În general, acest om simţea enorm ; aparatul său psihic era oricînd gata să interpreteze excesiv. Toată producţia lui mărturiseşte această pornire. În grav ori în ridicul, construcţiile lui poartă semn de fundamentală violenţă. Orice caracter al lui este un exces, orice situaţie o culminaţie. Maniile verbale ale persoanelor nu sînt decît una dintre particularităţile tipice ale sistemului său natural." [3] Idilismul lui Caragiale e o iluzie ; în realitate, viziunea lui e atroce.

Martin Esslin [4] arată cu dreptate că teatrul absurdului e legat de o veche tradiţie ce merge de la mimii antici, *commedia dell'arte,* clowneriile shakespeariene, circul, păpuşeriile, pînă la music-hall şi la filmele lui Chaplin, ale fraţilor Marx etc. Noutatea lui constă în combinarea neuzitată, axată pe aperceperea alienării omului, a acelor antecedente spectacologice. Un atare tip de spectacol popular, cu trăsături în-

---

[1] *Publicul şi arta lui Caragiale,* în *Artişti şi idei literare române,* Bibl. „Dimineaţa", Bucureşti, 1930, p. 30.

[2] *Op. cit.,* p. 23.

[3] *Op. cit.,* p. 22.

[4] *The Theatre of the Absurd,* Doubleday & Co., New York, 1961.

groşate şi stilizate extrem, de un burlesc brutal şi mecanic, a fost, mărturiseşte Eugen Ionescu, cea mai puternică emoţie de teatru pe care a resimţit-o ; în copilărie rămînea fascinat zile întregi de un *guignol* din grădina Luxembourg ; acele păpuşi care vorbeau, se mişcau, se ciomăgeau, îi apăreau ca spectacolul însuşi al lumii, insolit, neverosimil, dar mai adevărat ca adevărul, de un adevăr brutal şi grotesc. Cît despre Caragiale, iată ce spune Zarifopol, care l-a cunoscut cel mai bine : „Caragiale iubea adînc farsa şi paiaţieria tradiţională ; faţă de formele cele mai simple ale comicului, curiozitatea şi capacitatea lui de a se amuza nu cunoşteau osteneală, nici saturaţie. «Soitarii să-mi arăţi ; asta-mi trebuie mie». Mult am umblat după soitarii în iernile lungi pe care le-am trăit cu dînsul ; şi neuitată-mi este atenţia lui lacomă şi subtilă pentru caricatura scenică. Cu nesaţiu se absorbea în detaliile jocului ; cu mai mult nesaţiu se cheltuia pe urmă în comentarii exuberante asupra copilăriilor farsei şi ale clownilor. Simţul şi gustul comicului enorm — fundamentul însuşi al artei sale teatrale — ieşea atunci la iveală cu elementară evidenţă." [1]

Caragiale a devenit pentru noi prea „serios". Profesorii, societarii Naţionalului, criticii fără simţ teatral şi cu gîndirea obnubilată de prejudecata gravităţii l-au acoperit cu o falsă şi parazitară „omenie", care i-a muiat forţa de şoc. „Eroii lui Caragiale trăiesc grav, adevărat, uneori patetic. Ei provoacă rîsul tocmai prin seriozitatea, aproape tristă, a acţiunii şi vorbei lor", scria unul din aceştia [2]. Exegeze şi referinţe „culturale" l-au făcut pe Caragiale piesă de muzeu. E timpul să-l scoatem din arheologie. Să-l jucăm ceva mai „neserios". Ce comic irezistibil şi originar, ce tensiune dramatică n-ar ieşi la iveală ! Şi ce virulenţă şi necruţare, ce vitriolantă mînie ! De fapt ştim acestea, dar sînt cam învăţate. Să le aflăm din nou, din experienţele contemporane de artă şi viaţă, care ni-l restituie pe Caragiale în inepuizabilul şi profundul lui adevăr.

---

[1] *Op. cit., p.* 17.

[2] Dem. Teodorescu, *Cum îl jucăm pe Caragiale,* în *Viaţa românească,* noiembrie 1937.

TEMA MORȚII LA EUGEN IONESCU

Într-un eseu intitulat *Wie die Alten den Tod gebildet,* Lessing arăta că anticii își reprezentau moartea nu sub aspectul terific al scheletului înarmat cu coasa, ci ca un zeu înaripat, cu o înfățișare senină. Thanatos, zeul morții, era frate cu Hypnos, zeul somnului și amîndoi erau fiii Nopții. Moartea era pentru cei vechi o trecere în lumea umbrelor ; imperiul lui Hades nu era decît o palidă și tăcută reflectare a vieții pămîntești. Cîtă deosebire între episodul coborîrii lui Ulise în Hades, din *Odiseia,* și bolgiile infernale ale lui Dante sau ordinea procesională, ierarhică, luminată din *Paradisul!*

În evul mediu creștin, moartea a luat chipul acela înfricoșător al scheletului ce retează cu coasa firul vieții. Scheletul, imagine dezindividualizată și grimasantă, așa cum apare în toate formele de „memento mori“ și în „dansurile macabre“ cu caracter edificator, exprimă disprețul creștin față de ce e vremelnic. Iată ce rămîne din trupul uman coruptibil, după ce carnea și sîngele s-au descompus : „oase goale“, cum spune textul patristic intrat de lungă vreme în ceremonialul înmormîntărilor creștine. În concepția creștină medievală, moartea este o ruptură bruscă, o trecere „dincolo“, legată de spaima judecății divine. Nu atît părăsirea acestei vieți, cît riscul damnațiunii eterne conferă morții caracterul ei redutabil. Moartea „vine“ de undeva din afara vieții, pe care o curmă ; e dincolo de timp.

Concepția modernă despre moarte e, dimpotrivă, asociată cu sentimentul temporalității. De la Renaștere încoace, moartea

începe să fie înțeleasă ca imanentă vieții ; se instalează în devenire, în timp. Oamenii Renașterii, formulînd o antropologie mai mult sau mai puțin materialistă, au sporit prețul vieții și lumii terestre. Renașterea a însemnat o luare în posesie a lumii atît în ordinea cunoașterii, cît și în ordinea acțiunii, a deschis un apetit de experimentare și trăire, de „palpare" a lumii, care a dus la o percepere mai acută a prezentului, dar și a caracterului său tranzitoriu. Trecerea vieții, consumarea ei în timp, pierderea progresivă și ineluctabilă a juisențelor le dau acestora o valoare de neînlocuit, asociată cu conștiința unei precarități generatoare de melancolie. Melancolia, cum o arată și numele, e de esență humorală și atestă originea materială a stărilor de spirit. Ea este esențial legată de temporalitate și de caracterul ei ireversibil. Spre deosebire de nostalgie (de la *„nostos"*, întoarcere), care implică o detașare de prezent, o aspirație către ceva îndepărtat, revolut, un dor de întoarcere, melancolia implică gustul pentru realitatea actuală și nestatornică. Invocația goetheeană făcută clipei, *„verweile doch, du bist so schön"*, care exprimă un apetit specific al omului modern, al tipului „faustic", cuprinde și geneza melancoliei : timpul nu poate zăbovi, viața trece, fiecare clipă e o moarte.

Un artist al secolului al XVI-lea, Baldung Grün, a pictat un tablou care dă o foarte interesantă versiune a unui „memento mori", unde, sub viziunea medievală, se insinuează ideea modernă a morții în timp. O femeie goală își aranjează părul contemplîndu-se în oglindă ; deasupra capului ei, moartea ține nu coasa, ci o clepsidră. Iar moartea, deși scheletică, nu mai e un schelet, ci o ființă al cărei trup se dezagregă. Țesuturile se destramă ca o stofă uzată ; pielea e plesnită pe alocuri, rotulele ies prin ea ca prin niște ciorapi rupți. Simbolul e acesta : moartea se inserează în trupul viu și matur și se răspîndește în el progresiv cu fiecare clipă ce trece. Nu e vorba de adevărul acesta știut : că murim din prima clipă, de cînd ne-am născut. Sigur, dar fenomenul nu se înregistrează, nu începe să se înscrie în textura noastră somatică și să devină o aprehensiune în conștiință, decît cu maturitatea, cu apogeul vieții. Atunci trecerea timpului începe să pară din ce în ce mai rapidă ; trecutul acumulat e irevocabil ; cîmpul virtualităților se îngustează din ce în ce. Memoria e un izvor de melancolie pentru cine iubește viața

și știe să o asume; de nostalgie, pentru cine se cramponează de trecut, pierzînd gustul vieții și clipei actuale. Căci memoria nu e numai ținere de minte, e și uitare, iar uitarea, dacă e o formă de moarte prin ceea ce suprimă, e și una de eliberare, făcînd posibilă în continuare viața, și moartea. Boala e, cum ar spune Hegel, un fel de „viclenie“ a timpului, adică a vieții. Adică a morții. Moartea violentă, care în aparență contrazice durata procesuală a „morții naturale“, e o variantă a ei sub formă precipitată, dar de aceeași esență.

În literatură, concepția aceasta despre moarte ca fenomen somatic și temporal e o apariție relativ recentă. La Balzac, la Stendhal, moartea e încă tratată oarecum abstract și discursiv. După ei, realismul începe să ia act de caracterul concret și imanent al morții ca proces fiziologic și psihic. Aceeași scoatere din „absolut“ o suferă și iubirea. Discreditarea „sufletului“ și „eternității“ a restituit naturii terestre a iubirii și a morții gravitatea ei elementară. La Flaubert, moartea Emmei Bovary e urmărită cu atenție aproape clinică, simptom cu simptom, etapă cu etapă; e una din cele mai de neuitat ale literaturii. Tolstoi, cu Ivan Ilici, cu cele cîteva morți din nuvelele lui și din *Război și pace*, a dat poate cea mai completă „tanatologie“ literară în sensul ei modern. Mai tîrziu, la Proust, nu numai cu moartea bunicii și a lui Bergotte și cu sfîrșitul lui Swann, dar cu întreaga sa viziune asupra timpului, cu analiza duratei individuale, a alterărilor și mutațiilor succesive ale personalității, natura perisabilă a ființei umane și imanența morții constituie tema fundamentală a „căutării timpului pierdut“. Din literatura contemporană mai trebuie citați Thomas Mann, Rilke (în *Malte Lauridds Brigge*), Hemingway, Lampedusa, Italo Svevo, la noi, G. Călinescu (cu moartea lui Caty Zănoagă).

Eugen Ionescu a adus pe scenă cu *Le roi se meurt* actul de a muri ca motiv dramatic exclusiv, fără alt nod conflictual. În teatru, moartea e de obicei fie deznodămînt, fie un motiv împletit cu evenimentele înfățișate scenic. Chiar atunci cînd e tema centrală a unei piese, ea nu apare decît ca un moment, fie și culminant, al unei acțiuni ce o pregătește, dar din care nu face parte decît cel mult virtual. Dacă în roman sau nuvelă moartea poate fi urmărită în durata și progresul ei, în teatru, unde lucrurile nu se descriu, ci se arată, ea nu e tratată *în sine*. Shakespeare a evocat-o deseori

ca o prezență teribilă ; a mers pînă la limitele extreme ale ființei, a scrutat prăpastia întunecată a neantului ; meditațiile lui Hamlet, ale lui Richard II în închisoare, visul lui Clarence, depășirea pragului de rezistență omenească în *Lear* și *Macbeth* și atîtea alte pasaje din teatrul shakespearian au dus cu o luciditate și o putere fără egal contemplarea morții pînă la capăt. Dar și la Shakespeare moartea e cuprinsă într-o dramă din afara ei, e soluție sau episod al unui conflict.

În *Le roi se meurt*, moartea nu este element sau termen al unei acțiuni dramatice, ci acțiunea dramatică este însuși faptul de a muri. Nu există în această piesă nici un conflict exterior, ci numai conflictul interior al agoniei : progresiunea dezorganizării și întreruperii funcțiunilor fiziologice, ruperea treptată și dureroasă de lume, setea de *a fi*, oricît, cu orice preț ; oroarea de inexistență, jocul contradictoriu al memoriei între amintire și uitare, resimțit pînă în străfundul ființei. Toate aceste zbateri, stadii ale procesului irevocabil angajat în desfășurarea finală, sînt urmărite cronometric : timpul care a trecut, timpul care rămîne e mereu anunțat după ceasornic de medicul curții (care e și călău și astrolog). Cotidianul capătă caracter excepțional, privilegiat, unic și conferă vieții și lucrurilor terestre, pe măsură ce se pierd, o valoare inestimabilă : ultimul dejun s-a consumat, ultimele gesturi, ultimele puteri, ultimele apetituri. Amănunte banale devin acum în ochii regelui muribund adevărate minuni : reprezentarea zarzavaturilor multicolore din piață, faptul de a plăti, de a primi restul — o incredibilă feerie. Valoarea vieții ca atare, ca viață pur și simplu, se relevă acum : „nu se poate trăi rău. E o contradicție“, spune regele într-un dialog cu servitoarea Juliette. La afirmația acesteia că viața nu e frumoasă, răspunde doar atît : „E viața“.

Le roi se meurt e un poem dramatic de o simplitate și putere elementare. Adevărul acesta simplu și nu mai puțin paradoxal, insuportabil de paradoxal, al propoziției „am să mor“ e o veche obsesie a lui Eugen Ionescu și în fond tema originară și sîmburele întregii lui opere de eseist și dramaturg. În *Nu*, cartea lui de tinerețe, atît de „neserioasă“ în aparență, de o vervă ireverențioasă și bufonă, ceea ce dă sensul frivolității ostentative cu care abordează controversele literare e tocmai intuiția ireductibilă a morții, față de care totul îi pare vanitate. Dar nu într-atîta încît să nu se lase mereu

ispitit de demonul creației. Concluzia nihilistă ce decurge dintr-o atare atitudine nu rezistă impulsului creator al omului. Cîteva pasaje din *Nu* anticipă cu treizeci de ani poemul dramatic. „Mi-e teamă. Am avut odată senzația iminenții morții : a fost o debandadă în mine, o panică, un țipăt din toate fibrele, un refuz îngrozit al ființei mele întregi" (*Nu*, București, 1934, p. 91). „Pentru că murim toți. Pentru că prezența cea mai tulburătoare este această prezență a morții, care trăiește în noi, pe care o mirosim, pe care o aspirăm din flori, din văzduh. Pe care o văd pe buzele iubitei mele, al cărei gust îl simt în gură amar." (p. 294) Într-un articol din 1937, despre Van Gogh, scria : „Nimeni nu a știut să vadă ca el descompunerea și moartea, lumina materială a lumii" (*Vremea*, 26 sept. 1937). Cuvintele acestea rezumă piesa de care vorbim, în care apoteoza lumii terestre e, paradoxal și totuși de o elementară evidență, legată tocmai de coruptibilitatea și mortalitatea ei.

În *Le roi se meurt*, fantezia poetică a lui Ionescu dă temei o dilatare hiperbolică și ridică situațiile și personajele la semnificația unor simboluri. Mai întîi, regele care moare nu e un rege adevărat. Curtea și protocolul ei sînt o parodie derizorie. Regele e Béranger, e omul oarecare. E rege fiindcă moare. Moartea conferă o suveranitate, o eminență absolută, consacrate și de un anumit ceremonial.

Regele moare împreună cu regatul său ; ordinea cosmică și ciclurile naturii se dereglează, totul intră în dezintegrare, munții se turtesc, terenurile sînt înghițite în prăpăstii ce se deschid fără fund, zidurile se surpă, pînze de păianjen și mucuri de țigări umplu sălile palatului, oricît s-ar curăța. Nimic nu mai funcționează la comandă. Este o analogie probabil voită cu „regele pescar", păstrătorul Graalului din legenda lui Parsifal. Se știe că acest „rege pescar" era atins de o boală fără leac, care-l devitaliza, o deperdiție sterilizantă. Împreună cu el, se dezagregă și regatul, vegetația se anemiază și nu mai rodește, păsările cad moarte din pomi, rîurile seacă, zidurile castelului se erodează și crapă văzînd cu ochii. (Denumirea de „rege pescar" e înlocuită în unele texte cu cea de „rege păcătos", din cauza ambiguității termenului din vechea franceză *„li riche pescheour"*. Wagner i-a dat în personajul lui Amfortas înțelesul al doilea ; în simbolica mistică, peștele are însă o semnificație mai importantă.)

Moartea înseamnă pentru fiecare ins dispariţia întregului univers, intrarea în neant a întregii istorii. Şi această dezintegrare a lumii împreună cu agonia insului, aşa cum o reprezintă Ionescu în *Le roi se meurt*, e anticipată într-un pasaj din *Nu*: „Doamne, toate zidurile se clatină aici; toate punţile se prăbuşesc; toate glasurile tac, totul se surpă. Sîntem nişte copii caraghioşi, părăsiţi în această lume, în această imensă casă care se dărîmă. Ne jucăm lîngă abisuri cu păpuşile. Cu ce vorbe noi să strig să mă audă? Cum să strig, să chem, cînd mă lovesc, cînd alunec, să mă ridice în braţe sigure. Văd aşa clar cum toţi ne clătinăm." (p. 76)

Regele Béranger I are două neveste. A doua, Marie, mai tînără, e dragostea; ea dispare la un moment dat cînd apatia preletală începe. Nevasta dintîi, Marguerite, uscată, aspră, cea care-i pîndeşte sfîrşitul ca o scadenţă şi îi taie la urmă legăturile cu lumea, cea care rămîne ultima cu el, e moartea. Omul e căsătorit cu iubirea şi cu moartea. Moartea intră în viaţa lui la vîrsta maturităţii şi îl însoţeşte pînă la urmă, măsurîndu-i timpul, prezenţă rece şi neînduplecată, sigură de ea. Se simte totuşi la Marguerite o stranie solicitudine pentru Béranger, căruia îi uşurează sfîrşitul. Această Erynie e pînă la urmă o Eumenidă; moartea e în ultimă instanţă favorabilă omului, prin înseninarea finală şi ca lege a naturii. Un conflict există totuşi în această piesă, oarecum în margine: între cele două regine, adică între iubire şi moarte. Dar e o contradicţie unilaterală: pînă la urmă, moartea suprimă iubirea, care nu e în fond decît „dublul" ei.

Le roi se meurt, poemul dramatic al agoniei şi morţii, în care răsună o disperare irezistibilă, funciară, viscerală, e totodată un ditiramb, unul din cele mai tari elogii aduse vieţii. Patosul existenţei capătă în această piesă o forţă care justifică aceste cuvinte ale lui P. A. Touchard: „Miracolul teatrului lui Ionescu este că... exprimînd o filozofie care e una a disperării, a reuşit totuşi să scrie un teatru fremătînd de sănătate şi viaţă" (*Revue de Paris*, iulie 1960).

PARADOX DESPRE DIDEROT

În secolul al XVIII-lea s-au petrecut nişte tranziţii care apar destul de bine sub unele aspecte şi în teatru ; vom vedea cum.

Secolul acesta, care s-a proclamat al filozofiei şi al luminilor, a început raţionalist, dar a ajuns şi la felurite forme de mistagogie şi ocultism ; între Leibniz şi un G. Hamann, un Swedenborg sau un Saint-Martin, veacul a cultivat însă ceea ce se numea atunci „filozofia", adică scepticismul senzualist. Din filozofia aceasta a decurs o morală cinică şi hedonistă, care s-a numit „libertinaj" şi care a fost de fapt un ferment puternic de libertate ; nu atît de fără noimă cum le pare unora, ci printr-o intuiţie de geniu a plasat Mozart tocmai în *Don Juan* aria : „*Viva la libertà !*"

De la conversaţia spirituală din saloanele doamnelor de Tencin sau du Deffand, pînă la discursurile lui Camille Desmoulins, de la menuet la *Carmagnole* şi la *Marche lugubre* a lui Gossec, se desfăşoară istoria graţioasă şi teribilă, perversă şi candidă, a unui veac care a fost frivol ca filozofia însăşi şi tot ca ea de dramatic. Spiritul şi sensibilitatea s-au exersat atît de mult în secolul acesta, încît pînă la urmă jocul a devenit tot mai grav şi a generat prin acumulare o substanţă tot mai inflamabilă.

Corespunzînd în viaţă şi literatură senzualismului filozofic, excesul de senzualitate, devenit apoi unul al sensibilităţii, s-a manifestat printr-un gust pentru echivoc şi ambiguitate, pentru travesti şi deghizament, pentru ceea ce Beaumarchais a numit

în una din prefețele lui un *hermafroditism moral*. Lucrul acesta se vede în evoluția comediei (tragedia, se știe, nu a mai făcut în acest secol altceva decît să supraviețuiască). Comedia nu mai are ca substanță comicul pur, univoc, totalitar ; marea artă comică a lui Molière, francă și fermă, cedează unei comedii de nuanțe și insinuări, în care „sensibilitatea" înlocuiește „bunul simț" clasic, iar „rațiunii" clasice i se substituie *spiritul*.

Marivaux își brodează comedia pe un joc nestatornic între pudoare și erotism. Cuplul de tineri costumați în servitori gustă, în postura ancilară, dincolo de grațiozitatea manierată și atentă la nuanțe a dialogului, un soi de licență, un farmec și o ispită. Voluptatea mortificării și seducția înjosirii, forme de rafinament al sensibilității, vechi de cînd lumea, dar tăinuite, încep acum să se dea pe față, ceea ce le sporește atracția. „Bergeriile" secolului al XVIII-lea nu mai seamănă cu jocurile arcadiene, prea livrești și alegorice, din secolele precedente. Doamnele se joacă de-a Cenușăresele, seniorii fac pe argații și pe vizitiii ; cu șorț și în papuci, o ducesă se simte mai seducătoare decît împodobită, și instinctele ei feminine sînt favorizate de echivoc. Mme de Warens, care se culcă cu lacheii și ai cărei ochi albaștri lucesc așa de frumos printre lacrimi, face educația sentimentală a lui Rousseau, iar acesta pe a epocii.

Algofilia care se manifestase oarecum în joacă, într-un fel de semi-exhibiționism grațios și complice, începe după Rousseau să se ia în serios : Jean Jacques, fost lacheu veritabil, masochist mărturisit, îngroașă nuanțele și rupe echilibrul ambiguu, precipitînd sensibilitatea epocii în rîuri de lacrimi. Mai tîrziu, vor fi de sînge.

Diderot creează în teatru genul *comédie larmoyante*. Cele trei piese ale lui n-au rezistat timpului, dar formula a avut un succes enorm. Beaumarchais îl numește *„Écrivain de feu, Philosophe et Poète"* și-l salută ca pe cel dintîi care a dat artei dramatice însușirea de a zgudui sigur și repede sufletul spectatorilor. Lessing îl ridică în slavă și se declară emulul lui ; dar cu piesele *„larmoyantes"* pe care le scrie, *Emilia Galotti* și mai ales *Miss Sarah Sanson* ajunge de-a dreptul la melodramă. Goethe a reușit mai bine cu *Clavigo* și splendid cu *Stella*, strălucitoare beție de lacrimi, plină de tinerețe și sentiment.

Dar să nu denigrăm melodrama ; cred, dimpotrivă, despre ea că e o esență de mare teatru. Înainte de a încerca să mă explic, vreau să spun numai că dacă Diderot n-a scris melodramă, cel puțin i-a plantat sămînța, și acesta nu-i un merit neînsemnat. Apropiat ca sentiment de Fragonard și, din păcate, mai mult încă de Greuze, Diderot nu putea fi un creator de mîna întîi, dar era un spirit *maieutic*, care a stîrnit geniul altora.

Evoluția teatrului de la comedia clasică pînă la principiul melodramei apare foarte limpede în cele trei piese ale lui Beaumarchais din ciclul Almaviva ; e adevărat că numai primele două sînt capodopere ; *Nunta lui Figaro* e reușita supremă a comediei ambigue, insinuante, senzuale, în care tranzițiile și devenirea epocii apar mai bine ca oriunde ; comedia mussetiană descinde direct din aceasta. *La mère coupable*, care conține elemente de melodramă (deși cu happy-end), are parcă un fundal întunecat, pe care se întrezărește ghilotina. Iar prima piesă a lui Beaumarchais, *Eugénie*, e tot un fel de melodramă ; în acel *Essai sur le genre dramatique sérieux* care o însoțește, autorul, după ce își revendică patronajul lui Diderot, definește oarecum esența melodramei.

Nu știu dacă nu ne-am făcut despre melodramă o idee cam strîmtă și bazată pe unele preconcepții. Nu știu ce valoare au piesele unor Pixérécourt, Bouchardy, Meurice, dar cred că sînt în orice caz mai bune decît dramele romantice din aceeași vreme. În orice caz, ele implică o *știință* a teatrului, o dozare sigură a efectelor, a unei tensiuni extreme și a unor descărcări emoționale puternice, cu caracter de comoție ; mijloacele ei nu sînt numai verbale, ci și fiziologice și în general materiale, angajînd toate elementele spectaculare, de la mimă la decor și la sunet ; merg deci la o *totalitate* teatrală, și nu e de mirare că Antonin Artaud înscrie melodrama în manifestul său pentru un „teatru al cruzimii". Mai departe, nu știu dacă *Woyzeck*, care descinde din revoluția dramatică a lui Diderot, nu e în fond o extraordinară melodramă.

Și, în definitiv, melodrama nu îmi pare de loc așa de străină de marea artă tragică. Toate trăsăturile ei pe care le-am enumerat adineauri sînt și ele ale tragicului. Diferența e că tragedia are un sens metafizic și moral, iar melodrama numai unul moral ; în melodramă, binele și răul sînt într-o

opoziție simplă ; în tragedie, antagonismul lor e complex și transcendent. Nu putem ști cîte dintre tragediile grecești neajunse pînă la noi vor fi fost în fond niște melodrame, dar multe piese ale teatrului elizabetan, și nu din cele mai neînsemnate, nu lasă nici o îndoială în privința aceasta.

În celebrul *Paradoxe sur le comédien,* Diderot formulează niște precepte surprinzătoare pentru o epocă și pentru un autor care exaltau natura și viața afectivă : actorul nu trebuie să fie simțitor, ci conștient, să-și calculeze efectele și să le stăpînească. Ideea aceasta va fi reluată mai tîrziu într-un fel ca artă poetică de Poe, în *Filozofia compoziției,* și apoi de Valéry și de alții. Dar dacă în cazul acestora e vorba de o metodă personală negeneralizabilă (de ce n-ar crea poetul în febra „inspirației" ? Valéry a mers cam prea departe cînd a declarat că preferă să scrie conștient ceva slab decît o capodoperă sub impulsul unui demon obscur ; iată o dovadă că „prea multă minte strică"), în cazul actoriei, Diderot are sigur dreptate, și paradoxul lui e în fond la mintea omului : actorul trebuie să dispună de efectele sale la oră fixă și să le reproducă oricînd. Numai că Diderot cam dă apă la moară tipului cabotin, care în plină tiradă sfîșietoare face cu ochiul înspre culise ; îi scapă reconstituirea intelectuală a emoției în conștiință, pentru a-i comanda efectele dinăuntru în afară. Dar n-are importanță : Diderot rămîne primul care a proclamat un principiu *tehnic* al artei comedianului împotriva unui joc empiric și aleatoriu.

Gordon Craig a ratificat în fond ideile lui Diderot, iar experimentele cele mai îndrăznețe ale teatrului modern își pot afla în ele izvoare legitime.

EXPERIENȚĂ, EXPERIMENT, CULTURĂ

Termenul acesta de „experiment", de care se cam abuzează și care și așa e destul de iritant prin tonul savant și pretențios, spune totuși ceva ; nu s-a adăugat fără rost cvasi-sinonimului său „experiență". Dacă în științele exacte acești termeni înseamnă într-adevăr același lucru, se simte bine că în artă nu sînt substituibili. „Experiență" are accepții mai uzuale ; se referă, de pildă, la rutina meșteșugărească, la iscusința acumulată, tot așa cum în sens mai larg se spune de cineva că are experiență. Dincolo de aceasta, și mai în adîncime, tocmai experiența trăită, dar trăită reflectat, conștient, premeditat (deci nu simpla „felie de viață"), a dat, mai ales între cele două războaie, o literatură a „experienței", a „aventurii" și a „riscului", care căuta în experiențele-limită (revoluția ca aventură individuală, războiul, frica, moartea) un spor de conștiință convertibil artistic. Malraux, Hemingway, colonelul Lawrence, pentru a nu cita decît figurile mai impresionante, au ilustrat această atitudine, obiectivînd exemplar experiența personală. Sînt multe de spus despre această literatură a „experienței", despre nevoia de autenticitate și cunoaștere pe care o exprimă, despre antecedentele ei, dar să nu lungim vorba.

E destul acum să luăm seama că în artă experiența are o accepție materială, pe cînd „experimentul" are una formală. Firește, nu urmează de aici că acesta ar fi ceva accidental și de suprafață ; totdeauna în artă problemele formale sînt de substanță ; sper că spun lucruri comune. Problemele

formale și necesitatea experimentului apar ca fenomene de criză a expresiei. Și despre asta sînt multe de spus, dar deocamdată nu mă încumet ; de fapt, nici nu e nevoie, au făcut-o bine alții, oameni pricepuți, și nu știu ce aș putea să adaug.

Pentru moment, aș vrea doar să remarc că, fiind materială, experiența nu inovează, pe cînd experimentul, fiind formal, e prin esență inovator și presupune un punct de vedere *a priori*. Ca urmare, el tinde în genere să-și constituie o metodă și se acompaniază adesea cu susțineri și argumentări teoretice. Aceasta nu lipsește de a-i atrage destulă antipatie și obiecția că adevărata creație se susține prin ea însăși și n-are nevoie de atîtea explicații și argumente. De fapt, nu prea e așa, o știm prea bine. Cu atît mai mult experimentul, venind, cum spuneam, la un moment de criză a expresiei, ca o tentativă de a o depăși, sau (ceea ce în fond nu e altceva) de a o accentua, are nevoie de explicații și teoretizări legate într-un fel de mutațiile mai particulare sau mai generale, mai obscure sau mai vădite, survenite din diverse cauze în sensibilitatea și mentalitatea epocii și determinînd criza de expresie. Se poate obiecta, firește, că atîția artiști mari își văd liniștiți de creație, de loc afectați de pretinsa criză, și că deci experimentul e pură fumisterie, impostură, snobism etc., etc. Cum să se lămurească neted atîtea nedumeriri, cînd nimic nu e exclusiv, cînd atîtea coexistă și nici o schimbare nu e totală ?

Altă obiecție, de o naivitate mai evidentă, este că experimentul, nefiind produs finit, ci, cum o indică însuși cuvîntul, simplă „încercare“, exercițiu de atelier, nu e onest a-l propune publicului ca „operă“. Firește că orice artist își „experimentează“ mijloacele în laboratorul său intim de creație, dar a înțelege astfel noțiunea de experiment înseamnă a confunda un fenomen deosebit și manifest, simptomatic pentru anumite momente din istoria artei, cu o condiție comună, de la sine înțeleasă și privată, a elaborării artistice ; înseamnă a ignora tocmai problema în discuție, a nu lua măcar act de existența unui fenomen în orice caz notabil prin caracterul său demonstrativ și, îndeobște, șocant. Căci reacția publicului este un factor constitutiv al experimentului ca atare, efectul de șoc, eventual chiar de scandal pe care-l produce reprezentînd una din funcțiile lui esențiale. Efect, se înțelege, nu scop, șocul scutură clișeele gustului, îi clatină

idolii şi, deconcertînd receptivitatea sclerozată de stereotipiile „culturale", o revirginizează mai mult sau mai puţin, făcînd-o aptă să primească (sau să respingă, dar nu mecanic) mai curînd sau mai tîrziu noua modalitate de expresie. Aşa au fost, după multă ceartă, asimilate încetul cu încetul de public şi pînă la urmă consacrate cele mai strălucite experimente din ultima sută de ani, pictura impresionistă şi suprarealismul. Altele n-au prins, ca de pildă „poezia ştiinţifică" a nefericitului René Ghil sau, mai recent, „letrismul" norocosului Isou. Vom vedea ce se va întîmpla şi cu „noul roman". În general, experimentul are o alură iconoclastă, afectează un soi de vandalism mai mult sau mai puţin verbios, o răfuială cu valorile consacrate. Asta sperie şi supără foarte tare pe intendenţii culturali şi multe persoane de bine, „apărători" ai tradiţiei şi culturii : guvernante, profesori, arhivari, notari şi alţii tot aşa de tari. Experimentul fiind totdeauna de avangardă, are un aer de frondă, iar partizanii lui pomenesc nu rareori de arderea muzeelor şi bibliotecilor. *„En finir avec les chefs d'oeuvre !"*, striga Artaud, experimentator nu foarte inspirat în practică, dar genial ca teoretician. Aceste atitudini sînt (dar nu chiar totdeauna) platonice ; ele au în tot cazul sensul unei violenţe regeneratoare. Demolările acestea ipotetice nu fac decît să cureţe terenul (ar fi bun aici nemţescul „räumen") de toţi saprofiţii academici închistaţi în jurul capodoperelor, restaurîndu-le pe acestea în aria lor spirituală originară. Cultura se revoltă din cînd în cînd contra „culturalului".

Experimentul e fără îndoială un fenomen de avangardă, dar nu ştiu dacă avangarda recurge totdeauna la experiment. Dacă, bunăoară, *La bataille d'Hernani* şi tot romantismul francez a fost cumva o avangardă, e clar că nu a avut nimic de natura experimentului (cum a avut însă la vremea sa pictura unui Paolo Uccello şi a primilor renascentişti).

Încă o obiecţie care se aduce experimentului de artă este că ar fi un fenomen de tranziţie, caduc prin natura lui. Nici nu apucă bine să-şi dea măsura, şi aflăm îndată că e depăşit, că arta „revine la normal". Revenirea aceasta „la normal" e o veche veste retrogradă ; am auzit-o de atîtea ori, nu numai în materie de artă.

Cît despre tranziţie şi depăşire, ce să mai spunem ? Mă rog, ce nu e tranzitoriu pe lumea asta, ce nu se depăşeşte ?

Dar în ce privește caducitatea, nu e chiar așa sigur. Nu tot ce se depășește e caduc.

Experimentul, cu tot ce presupune el aleatoriu și riscat, apare totuși cu o finalitate proprie, cu șansele lui în sine, nu ca o schelărie provizorie pentru altceva. Poate să rămînă doar atît ? Desigur. Implică un pariu, ce se poate eventual pierde ? Dar poate tot atît de bine, eventual, să-și impună produsele. În definitiv, orice operă e un pariu pe care-l decide posteritatea. Cultura e făcută din cele care s-au cîștigat, printre care sînt și cîteva „experimente". Cum zice o vorbă veche : urma alege.

TEATRUL LUI LUCIAN BLAGA

Teatrul lui Lucian Blaga a avut și are încă o soartă ingrată, care pare să fie, pînă acum, cea a marilor texte ale dramaturgiei noastre contemporane. Ca și superbul *Danton* al lui Camil Petrescu, rămas pînă astăzi nejucat, *Zamolxe* și *Tulburarea apelor* nu au ispitit nici un director de teatru și nici un regizor. Cele care au fost jucate, *Meșterul Manole* (în 1929), *Cruciada copiilor* (1930) și *Avram Iancu* (în 1935) nu au atras publicul și nu au rămas în repertoriu. (Nu ne referim pentru moment la *Anton Pann*, jucată postum.) După cum rezultă din cronicile dramatice și după cum era de altfel de așteptat, au fost jucate într-un chip cu totul nepotrivit cu densa lor poezie transfiguratoare, încărcată de semnificații [1]. (Singur Ion Sîrbu, pare-se, în rolul lui Popa Păcală din *Avram Iancu*, a reușit o frumoasă creație.) Atît de puțin a fost reținut teatrul lui Blaga, încît Mihail Sebastian, care în repetate rînduri a scris despre penuria literaturii noastre

[1] Deși *Meșterul Manole* s-a bucurat de o distribuție din care făceau parte actori ca Aura Buzescu (Mira), Nottara (Găman), Iancu Petrescu (Bogumil), Calboreanu (unul din zidari), în regia lui Soare Z. Soare. Tradiția de joc a Teatrului Național, cu șabloanele ei inveterate, era incompatibilă cu teatrul lui Blaga, pentru care, chiar actori de prima mărime au nevoie, cum vom încerca să arătăm, de o anumită inițiere și exercitare. Iată mărturia unui critic : „Mi-aduc aminte că actorul care a interpretat pe Meșterul Manole acum 14 ani (Pop-Marțian, n.n.) a dus-o într-un răcnet de la începutul pînă la sfîrșitul dramei !" Și ceva mai jos : „Mi-aduc aminte de reprezentarea *Cruciadei copiilor*. Vai ! Ce spectacol de neînțelegere a textului și de rasoleală" (O. Șuluțiu, într-un articol din 1942, în *Revista Fundațiilor)*.

dramatice interbelice, regretînd că nu avem un teatru la nivelul marilor noastre creații lirice și epice și al curentelor de idei ale acelui timp, omitea teatrul lui Blaga. Sebastian, care invoca pe Arghezi, Ion Barbu, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, reclamînd teatrului la această treaptă poezie și gînd, și care fără îndoială avea în minte lirica și filozofia lui Blaga, pierdea din vedere tocmai teatrul acestuia, adică opera dramatică ce răspundea mai mult decît cu prisosință unei atari exigențe. Într-adevăr, lăsînd la o parte teatrul lui Blaga și pomenitul *Danton,* și la altă treaptă desigur, dar la una totuși ce onorează literatura noastră, doar cîteva piese, printre care cele trei comedii ale lui Sebastian însuși (ca să fim sinceri, mîna în foc nu o punem decît pentru acestea și pentru *Jocul ielelor* și *Act venețian,* ultimele două de asemenea, cum se știe, rămase nejucate de-a lungul deceniilor), toată producția „originală" ce s-a perindat pe scenele noastre între cele două războaie ni se pare, ca să folosim un eufemism, mai mult sau mai puțin neglijabilă.[1]

Dar teatrul lui Lucian Blaga face corp aparte. Scris într-un soi de versete și de proză uneori rimată interior, ce-l aseamănă cu teatrul lui Claudel, dînd cuvîntului o pondere și o putere ce excede simpla lui funcție comunicativă, plin de gînduri pînă peste margine, de o senzualitate nu rareori perversă, parcurs de un vast și obscur panteism, încărcat de metafizică și teodicee, teatrul lui Blaga nu putea lesne găsi înțelegere. Spiritul rutinier și inveteratele prejudecăți ale „tehnicii teatrale" l-au socotit „nescenic". Poate că sîntem afectați de o iremediabilă candoare, dar cum e cu putință să nu fie „scenic" un text de mare poezie dramatică și în schimb să aibe această calitate atîtea industrioase ieftinătăți, gingașe, grave sau futile, aceasta nu izbutim s-o pricepem. Dar asta e o veche poveste.

---

[1] Pentru a nu părea prea exclusivi, lăsăm vreo trei-patru locuri libere, în care ar putea intra, să zicem, *Capul de rățoi* și... ? Ar trebui explorat teatrul lui N. Iorga. Este exclus să fie în întregime caduc : Iorga avea un simț dramatic excepțional, de care dau dovadă atîtea pasaje din articolele, discursurile, portretistica și istoriile lui. Cine ar avea răbdarea să întreprindă această cercetare, acela merge la sigur că va da măcar peste nenumărate fragmente frumoase. E infinit preferabil să se joace texte inegale și poate doar fragmentare ale unui autor de acest calibru, decît confecțiile fără cusur ale atîtor autori celebri, a căror listă memoria nu ne ajută să o întocmim.

Obiectul încercării de față e de a reliefa tocmai „teatralitatea" dramaturgiei lui Lucian Blaga, caracterul ei „jucabil" și marea, exemplara ei valoare spectaculară. Încercînd aceasta, intrăm în contradicție nu numai cu ceea ce am numit adineaori rutina și prejudecățile „tehnice", dar și cu opinia unei minți ilustre : „Prea multa poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anume ținută expresionistă constînd în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil"[1], scrie G. Călinescu. Iar despre *Meșterul Manole :* „Desigur că publicul nu poate urmări în spectacol intriga ideologică, și ca atare drama rămîne o simplă lectură pentru intelectual, nu lipsită însă de manierism"[2]. Numaidecît să băgăm de seamă că unele dintre trăsăturile enumerate în primul citat („multă poezie", „conflict de idei", „mitologismul", „relativă stilizare a gesturilor") aparțin și teatrului tragic grecesc. Iar acestuia, așa cum arătam cu alt prilej[3], nu-i convin cîtuși de puțin o înscenare și un joc naturaliste și psihologizante, ci o anumită ținută ceremonială în gest și verb, o anumită „ritualitate" și o maximă exercitare a respirației și a rostirii cuvîntului, prin care textul să-și declanșeze întreaga sa virtute incantatorie. Teatrul lui Blaga, spune mai departe G. Călinescu, are nevoie de un public care „să intre cu ușurință în dialectica ascunsă, să participe deci la reprezentare cu suflet total"[4]. Așa era publicul căruia i se adresa tragedia greacă. Așa trebuie și poate să fie publicul teatrului lui Lucian Blaga, care nu e doar un teatru pentru esteți și pentru rafinați. Publicul este educabil și în stare să participe „cu suflet total" la reprezentații date cu cele mai grele și pline de sens texte, dacă sînt jucate adecvat.

Nu fără bună știință am evocat adineaori tragedia greacă. Să nu se înțeleagă că teatrul lui Blaga ar fi cîtuși de puțin tributar acestui model. E un teatru modern, legat de vastul curent antinaturalist și poetic, care de la W. B. Yeats la Werfel și Claudel, de la J. M. Synge la Garcia Lorca,

---

[1] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Buc., 1941, p. 797.

[2] *Ibidem.*

[3] V. în volumul de față p. 95 și urm.

[4] G. Călinescu, *Op. cit.,* p. 797.

Ramon del Valle-Inclan şi Michel de Ghelderode, pînă astăzi, la Beckett şi Eugen Ionescu, a dominat marile linii ale dramaturgiei veacului nostru, în consonanţă cu teoriile şi acţiunea unei întregi suite de oameni de teatru inovatori, de la Gordon Craig la Antonin Artaud. Dar teatrul lui Lucian Blaga este, în principalele sale opere, un teatru tragic, de un tragic autentic, cu toate elementele constitutive ale genului, după cum vom vedea. El produce acea profundă comoţie regeneratoare, proprie tragediei şi care este efectul numit *catharsis*. Cu geniul comic al lui Caragiale şi cu geniul tragic al dramaturgiei lui Blaga, literatura românească realizează la modul cel mai înalt această polaritate pe care o prezintă totdeauna o cultură ce atinge treapta clasică.

Într-un articol publicat în 1942, Octav Şuluţiu [1] sublinia şi el esenţa tragică a două numai dintre piesele lui Blaga (*Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor*), făcînd în genere o categorisire cam şcolărească şi naivă, deşi în maniera lui degajată, cu vervă şi spirit polemic. El aducea totodată şi cîteva observaţii juste asupra felului cum trebuie jucat acest teatru, insistînd asupra valorii expresive a tăcerii în dozajul debitului verbal. Destul de curioasă apare însă strădania lui de a demonstra caracterul creştin al teatrului lui Blaga. „E ciudat — scrie el — că deşi în filozofia sa Lucian Blaga a ajuns la concluzii în dezacord categoric cu doctrina creştină, teatrul său păstrează un caracter creştin, nu numai în preocupări, ci şi în ideaţia lui. E drept că pe ici, pe colo apar trăsături păgîne, eresuri..." Adevărul este că în trei din piesele lui Blaga (*Tulburarea apelor, Meşterul Manole* şi *Cruciada copiilor* — pantomima *Învierea* foloseşte din creştinism doar o imagine simbolică) sînt în dezbatere *teme* creştine, care constituie acel fond sacral, comunitar, al ordinei din care are loc ruptura tragică. Dar teatrul lui Blaga nu putea fi creştin în primul rînd pentru că o tragedie pur religioasă sau pur ireligioasă e de neconceput. Tragicul se naşte cînd se produce o înfruntare între concepţiile cosmice şi sacre ale unei comunităţi, pe de o parte, şi conştiinţa individuală, pe de altă parte, şi cînd atît revolta, cît şi ordinea au îndreptăţire şi forţă, iar opoziţia lor se exprimă într-o contestaţie de su-

[1] *Schiţă de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga,* în *Revista Fundaţiilor,* nr. XI, 1942.

premă tensiune. Tragedia și termenii ei sînt ambigui, nu există în ea o antiteză între bine și rău ; binele și răul coexistă în fiecare dintre termeni într-un dozaj nestatornic. Forțele răului se declanșează nimicitor cînd pasiunea sau *dreptatea* eroului transgresează anumite limite, dincolo de care se merge irezistibil la dezastru. Iar acest dezastru are un caracter de necesitate ineluctibilă (ἀνάγκη), pe care eroul o asumă. Toate acestea au loc în teatrul lui Blaga (în *Zamolxe, Tulburarea apelor, Meșterul Manole, Cruciada copiilor* și *Avram Iancu*). În al doilea rînd, teatrul lui Blaga nu putea fi creștin nu numai pentru că orientarea filozofică a autorului este declarat necreștină (și a dus în cele din urmă, cum se știe, la o ruptură zgomotoasă cu gruparea ortodoxistă a revistei *Gîndirea*, la care colaborase două decenii, fiind unul din principalii ei întemeietori), dar mai ales pentru că ceea ce este fundamental în toată opera lui Lucian Blaga și îi constituie sîmburele originar sînt tocmai acele trăsături păgîne și eresuri, care apar nu numai „pe ici, pe colo", cum spune Șuluțiu. Cu privire la eresurile populare, cărora Blaga le acordă un loc important în opera lui, Ov. S. Crohmălniceanu, vorbind de rostul lor în *Tulburarea apelor*, scrie, citînd și din *Spațiul mioritic* : „Piesa urmărește să fie o pildă a ideilor lui Blaga cu privire la modul «organic» în care poporul român ar trăi ortodoxia. Aceasta i-ar permite să învingă ispita schismatică *printr-un proces de sublimare pe planul imaginației legendare și poetice*. Eresurile populare ar fi, după Blaga, astfel de „ventiluri" spirituale prin care *motivele dogmei sînt variate spontan, fără a fi însă dezvoltate pînă la doctrină. Lipsite de nume, de paternitate și de răspundere, ele circulă libere, nealterînd fondul credinței, ci, dimpotrivă, ajutîndu-i să rămînă intact (Spațiul mioritic). Tulburarea apelor* vrea să fie o ilustrare a funcției acesteia pe care o joacă eresurile în viața spirituală a poporului român. Credința în Isus-pămîntul împacă sufletul de cioban al popei cu cerințele creștine." [1] Fără îndoială, Blaga a văzut în eresurile populare acest mod organic al poporului român de a integra reminiscențele păgîne în ortodoxie și de a se

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, E.P.L., Buc., 1963, p. 166—167.

menține astfel în sfera ecumenicității, folosind acele puncte de minimă rezistență pe unde cadrul „eclesiei", nesuprapunîndu-se întocmai cu etosul ancestral primitiv, își încorporează, conservîndu-se, elementele persistente ale acestuia. Fenomenul acesta de „cristianizare a păgînismului" e clasic, chiar și în aria mai vigilentă dogmatic a catolicismului. Dar că poziția proprie a lui Blaga ar fi una măcar de afinitate cu ortodoxia și că s-ar putea găsi în *Tulburarea apelor* și în *Cruciada copiilor* un „elogiu al organicității ortodoxiei" ni se pare mai greu de admis. El avea o atenție deosebită pentru caracterul revelator al eresurilor ca simptome ale unor resturi păgîne convertibile poetic, dar nivelul spiritual la care trăia era un păgînism de tip goethean, ce constituia fondul unui panteism filozofic analog (nu identic) cu al lui Goethe. În cazul special al lui „Isus-pămîntul" și al Moșneagului din *Tulburarea apelor*, avem o interesantă mărturie a lui Blaga însuși. Într-un articol din 1940 [1], în care amintind că în primăvara 1923 i s-a întîmplat să citească în *Gîndirea* un eseu remarcabil în care se tratau între altele, anumite forme populare românești ale spiritualității creștine, el adaugă : „Concomitent, tipăream o dramă sui-generis, *Tulburarea apelor*. Plăsmuisem în drama mea, în care acționează preoți contaminați de duhul reformațiunii, un personaj misterios ; acest personaj întrupa niște crezuri, sau mai curînd niște eresuri, de o vădită similitudine cu modurile populare pe care... le punea în lumină." Am citat întîi acest articol din 1940 pentru că acolo se arată că e vorba de personajul Moșneagului din *Tulburarea apelor ;* într-un articol mai vechi cu cinci ani [2], tema era precizată : „Acum cîțiva ani... într-un prea frumos eseu publicat în *Gîndirea* [...] atrăgea întîia oară atenția asupra unui fapt folcloric nu îndeajuns de studiat. În colinde, acele uneori atît de impresionante texte ale unei liturgii laice, cu nu știu ce cadențe și aer de ritual păgîn, se spune că grîul ar fi fost făcut din trupul lui Hristos, iar vinul din sîngele lui Hristos. Despre această credință populară, care și-a găsit răsunetul în versuri de colind, am dori să spunem și noi cîteva cuvinte... În cultul lui Mithras e jertfit un taur, din trupul

[1] *Începuturile și cadrul unei prietenii,* în *Gîndirea,* aprilie 1940.
[2] *Temele sacrale și fondul etnic, Gîndirea,* I, 1935.

căruia derivă lucrurile vizibile : grîul, din coarnele taurului, vinul, din sîngele taurului etc... Tema sacrală, cu care vom aduce în firească legătură credința populară românească despre originea grîului și a vinului, este cea cuprinsă în taina eucaristică. Abaterea de la temă constă în împrejurarea că credința populară inversează, ca să zicem așa, raportul definit în formula eucaristică... După credința populară, nu un oarecare grîu se preface în trupul lui Hristos, ci tot grîul... e făcut din trupul lui Hristos. Misterul sacramental e prefăcut într-un fel de mit naturalist. Avem sub ochi un gen de cosmogonie în miniatură... Oricît cultul mitraitic ar fi înrîurit cultul bisericilor creștine (fapt istoric de necontestat), nu înclinăm de loc spre ipoteza unei influențe mitraitice asupra credinței populare românești despre originea grîului și a vinului. Dar asemănarea dintre mitul mitraitic și cel popular românesc nu pierde din interes nici dacă înlăturăm din capul locului posibilitatea continuității lor prin înrîurire... Nu e desigur pentru nimenea o noutate să afle că doctrina creștină a acceptat în alcătuirea ei, prin mascare sau modificare, o mulțime de elemente păgîne. Procesul de cristianizare a păgînismului a durat multe veacuri. În credința populară asupra căreia ne-am oprit, surprindem însă un fapt ce face parte dintr-un proces cu mișcare tocmai întoarsă : *e aici vorba despre o paganizare a unei teme creștine.*" (s.n) Să lăsăm la o parte probabilitatea unei prezențe a cultului lui Mithras pe teritoriul Daciei prin introducerea lui de către legiunile romane, în rîndurile cărora se bucura de o deosebită favoare, sau chiar, cum lasă Pârvan să se înțeleagă, ca o rămășiță străveche a unui sincretism traco-iranian [1]. Aceste ipoteze științifice nu ar fi adăugat prea mult punctului de vedere al lui Blaga, pe care îl interesa în primul rînd tendința spontană a poporului de a *paganiza* și *mitiza* temele credinței. Avem aici declarația explicită a autorului că în figura Moșneagului din *Tulburarea apelor* și în „doctrina" lui despre *Isus-pămîntul* e vorba de o cosmogonie cu substrat păgîn

---

[1] V. Pârvan, *Getica,* Ed. Cultura Națională, Buc., 1926, p. 522, și *Dacia,* Ed. Științifică, Buc., 1958, p. 60, 103.

şi cu înţelesul unui panteism imanent : natura vizibilă şi materia toată sînt învestite cu *logos*. Tot ce poate fi mai în contradicţie cu ortodoxia. În poemul dramatic, ideea aceasta capătă o splendidă formulare poetică :

Moşneagul :

Isus e piatra,
Isus e muntele,
totdeauna lîngă noi — izvor limpede şi mut,
totdeauna lîngă noi — nesfîrşire de lut.

Patrasia :

Cu picioarele sîntem pe trupul său ?

Moşneagul :

Pămîntul tot e trupul său, şi noapte şi zi umblăm
prin eucaristie.

(Tabloul III, *Moaştele*)

Se vădeşte la Blaga de altfel un soi de mică bucurie drăcească de cîte ori i se pare că ar fi rost de tras către păgînesc şi profan vreo practică sau rit din cutuma creştinismului popular. În 1925, relatînd o călătorie de prospecţiuni folclorice făcută împreună cu Tiberiu Brediceanu, care înregistra pe „fonograful de ceară" cîntece şi colinde, reproduce o conversaţie avută cu acesta în tren, la înapoiere. Prietenul său muzician distingea caracterul imuabil al colindei faţă de variabilitatea ca substanţă muzicală a cîntecului : „...în colindă, cîntăreţul se simte oficiind... Colinda are un ce ritual, prin urmare, e lege. Poporul nu îndrăzneşte să schimbe nimic din ce ţine de ritual, — fie acest moment ritual chiar de o natură mai profană. Colinda rămîne în tradiţie şi se menţine invariabilă din generaţie în generaţie. De aceea, colindele aşa cum le avem sînt muzică veche ; cît de veche, greu s-ar putea şti, dar în orice caz, foarte veche. Şi pentru a pune accent pe această vechime, adaug ingenioaselor observaţii făcute de Brediceanu în goana trenului o ipoteză poetică :

— Mai ştii... în unele colinde se păstrează încă fărîme de cult păgîn...

Şi el surîde :

— Mai ştii..." [1]

---

[1] *Cîntec şi colinde*, în *Cuvîntul*, 3 mai 1925.

Predilecţia lui Lucian Blaga pentru substratul păgîn al formelor tradiţionale de viaţă comunitară, din care îşi alege materia poetică, simţul lui pronunţat pentru ritualitate şi mit, asociate cu acuitatea lui intelectuală şi aptitudinea dialectică, explică de ce el a fost pînă acum singurul nostru poet capabil de creaţie tragică. Poate Eminescu, de ar fi avut răgazul să-şi ducă la împlinire proiectele dramaturgice, ar fi izbutit acest lucru mai înainte. Opera filozofică a lui Lucian Blaga, vastă variantă teoretică a poeziei lui, postulînd acele „categorii abisale" ale inconştientului, face din existenţa în „orizontul misterului" esenţa însăşi a fiinţei umane. Filozofie de poet! La drept vorbind, cu toată puterea lui de organizare sistematică, cu toată bogata lui informaţie ştiinţifică şi ingeniozitatea teoretică cu care o manevrează, Lucian Blaga nu a dat cu trilogiile sale propriu-zis o filozofie, în nici un caz una cu acoperire ştiinţifică. Cît de incompatibilă este această, de altfel, deosebit de frumoasă şi sugestivă speculaţiune, cu ideologia noastră materialist-dialectică, nu mai e nevoie să subliniem, şi nu intră în cîmpul cercetării noastre o atare discuţie. Pentru o analiză completă şi nuanţată a operei şi gîndirii lui Lucian Blaga, pentru o exactă situare a lui în aria curentelor de idei dintre cele două războaie, precum şi pentru o atentă şi probă discriminare a ceea ce, pe de o parte, a însemnat la el o poziţie iraţionalistă nu rareori confuză şi retrogradă, iar pe de altă parte, una umanistă, cu caracter protestatar anticapitalist şi antifascist, îl trimitem pe cititor la volumul pomenit mai sus al lui Ov. S. Crohmălniceanu şi la studiul excelent al lui N. Tertulian [1]. Nu ni se pare însă de prisos să relevăm faptul că formaţia şi debutul lui Blaga sub constelaţia expresionismului german reprezintă într-un fel o situare la „stînga" ; mişcarea însăşi a suferit mai tîrziu, în persoana unora dintre corifeii ei, rigorile regimului nazist (Werfel, exilat, Kasimir Edschmid, persecutat etc.) În ţară, Blaga s-a declarat, alături de pictorii Marcel Iancu şi M. H. Maxy, pe poziţii de avangardă, care implicau şi un protest antiburghez. Expresionismul, de altfel, ca şi concepţiile filozofice care l-au influenţat pe Blaga (Klages, Spengler), izvorau dintr-un asemenea protest, însă oroarea

---

[1] N. Tertulian, *Lucian Blaga*, în *Viaţa românească*, nr. 6—7, 10, 11, din 1963.

pe care i-o inspirau realitatea lumii capitaliste și alienarea omului în condițiile exploatării s-a tradus într-un refuz al realității în genere și al civilizației tehnice în special. De aici, o neîncredere în ideea de progres și chiar un dezgust față de social în favoarea „cosmicului" și metafizicului, atitudine evazionistă, cu consecințe retrograde. Dacă poziția noastră ideologică ne face să respingem filozofia lui Lucian Blaga, în același timp tot ea, tocmai din obligația de obiectivitate critică pe care ne-o impune, ne interzice să o repudiem : e vorba nu numai de o operă de o rară frumusețe în sine, cu nenumărate sugestii foarte fecunde pentru studiile de artă și etnografie, dar e vorba și de un monumental efort teoretic, ce face dată în istoria gîndirii românești. Tîrzia adeziune a lui Lucian Blaga la transformarea revoluționară a României e fără îndoială rezultatul unei adînci și îndelungate dezbateri de conștiință. Iar atunci cînd s-a produs, a luat forma unui soi de exultație dionisiacă. Pe lîngă un ideal de dreptate socială ce nu i-a fost niciodată străin, va fi văzut poate în triumful revoluției socialiste un triumf al omului faustic, o irezistibilă și vastă „demonie" a istoriei, o afirmare a forțelor imanente, „htonice", și al unui „logos al naturii" ? Aceasta e și părerea lui Ov. S. Crohmălniceanu : „Forțelor generatoare de istorie, Blaga le descoperea corespondențele naturale, cosmice... Blaga e evident, în ultimele sale poezii, mai goethean ca oriunde, dar în sensul demonic, pe care încă din *Daimonion* înțelegea să-l dea unuia din principiile esențiale ale titanului de la Weimar." [1]

Cu noțiunea aceasta a „demonicului" ne întoarcem la tema noastră. „Demonicul" e cheia întregii viziuni și creații a lui Blaga și joacă în teatrul lui un rol covîrșitor. Cu excepția, inexplicabilă, a nereușitei *Daria* (1925) și a savuroasei comedii biblice *Arca lui Noe* (1944), inspirată de o legendă populară din culegerile lui Tudor Pamfile [2] și în care diavolul, în cele din urmă păcălit, apare sub numele cu substrat bogomilic de „Nefîrtate", toate piesele lui Blaga au o încărcătură „demonică", purtată de personaje ca Zamolxe, Domnișoara Nona, din *Tulburarea apelor*, tatăl, din *Ivanca*, Meșterul Manole, călugărul Teodul, din *Cruciada copiilor*, Avram

---

[1] *Op. cit.*, p. 146, 54.

[2] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Buc., 1946, p. 269—270.

Iancu și, într-o mai slabă măsură, Anton Pann [1]. Orice regizor sau actor care intenționează să monteze sau să joace o piesă de Blaga ar trebui să înceapă prin a citi și medita placheta *Daimonion* [2], în care, dincolo de interpretarea și comentarea concepției goetheene asupra „demonicului", se închează o viziune personală a lui Blaga.

În genere, se poate afirma că tragicul are totdeauna ceva „demonic".

Zamolxe, despre care se crede îndeobște că e un simplu poem liric dialogat, ce și-ar fi avut mai curînd locul în volumul de poeme *Pașii Profetului*, apărut în același an (e solidar, într-adevăr, cu acel ciclu inspirat de un patos naturalist și de un „panism" nu lipsit uneori de retorică) — e în realitate de o valoare *teatrală* deosebită, ce se va revela cu evidență cînd niște oameni de teatru fără prejudecăți se vor încumeta să-l joace. De cînd e lirismul un balast în teatru ? Iată încă o prejudecată rutinieră. În afară de comedie (și încă !), *nu există* mare text dramatic care să nu fie saturat de lirism. Ne gîndim, bineînțeles, la un lirism de anvergură și forță, nu la lirismul superficial, uneori așa-zis „discret", alteori de o jenantă indiscreție, pe care îl întîlnim prea des în piesele autorilor abili. *Zamolxe*, intitulat „mister păgîn", e o perfectă tragedie, în care se înfruntă libertatea elementară a unei umanități iconoclaste și de o însetare cosmică, reprezentată de Zamolxe, cu ordinea cetății și a legii, reprezentată de Mag cu panteonul său. Pentru a stăvili învățătura lui Zamolxe și a o face inofensivă, Magul îl zeifică și-i ridică

---

1 Despre geneza ultimei sale piese, *Anton Pann*, avem o mărturie a lui Blaga, din care se vede cît de îndelungată a fost la el gestația acesteia (care ni se pare, de altfel, în ciuda frumoasei idei ce-i stă la bază, mult inferioară celorlalte, versiune românească a unui Cyrano de Bergerac în anteriu, însă frumos și cu succese) : „Din partea unui ziar străin mi s-a cerut nu de mult un articol despre proverbele românești. Prilej pentru mine de a reciti o carte pe care din copilărie n-am mai luat-o în mînă : *Povestea vorbei*... În Anton Pann s-a încarnat întîia și ultima oară proverbul românesc ; apariția lui e în felul său desăvîrșită... Nu s-a mai găsit un al doilea care să trăiască în aceeași măsură proverbul, să aibă același tact, aceeași dragoste în întrebuințarea lui ca Anton Pann, profesorul de muzică cu viața împărțită între biserică și aventură." (*Studiul proverbului*, în *Cuvîntul*, 25 iunie 1925.)

2 Lucian Blaga, *Daimonion*, Cluj, 1930.

statuie în acel panteon. Zamolxe, dărîmătorul de idoli, își sfărîmă propria statuie, și e ucis de mulțimea propriilor săi închinători, care nu-l recunosc.

Panteismul imanentist, pe care-l va înfățișa, cum am văzut, și tema lui „Isus-pămîntul" din *Tulburarea apelor*, apare aici de la început, în monologul lui Zamolxe:

Despre Dumnezeu nu poți vorbi decît așa:
îl întrupezi în floare și-l ridici în palme,
îl prefaci în gînd și-l tăinuiești în suflet,
îl asemeni c-un izvor și-l lași să-și curgă lin peste picioare.

Această topire a divinului în natură ajunge în fond la o tăgadă a divinității ca atare și la o afirmare a omului:

Le-am spus: noi sîntem văzători,
Iar Dumnezeu e-un orb bătrîn.
Fiecare e copilul lui —
Și fiecare îl purtăm de mînă.

Monologul debutează cu afirmarea „setei de cosmos", de tot ce ține de germinație și devenire:

Mă-mpărtășesc cu cîte-un strop din tot ce crește
și se pierde.
Nimic nu mi-e străin.
și numai marea îmi lipsește.
Duhul meu — al meu sau al pămîntului e tot atît —
și-a așternut aici cojocul său și-așteaptă.

Solidaritatea cu cosmosul ajunge la o identificare cu regnul mineral:

Atît de singur, că de mult uitat-am să mai fac deosebire
între mine și-ntre lucruri.
Numai om cu om ești: tu și eu.
Singurătatea spălăcește-aceste mărginiri,
și-mpletindu-te cu taina lor, te pierzi în stîncă
și te scurgi în unde și-n pămînt.

E o demonie a telurícului, a imanenței.

Zamolxe are la un moment dat în peștera lui viziunea succesivă a trei oameni, mesageri ai eliberării, un moșneag care bea cucută, un tînăr încununat cu spini și un bărbat

legat pe un rug. În aceștia, nenumiți, îi ghicim pe viitorii Socrate, Isus și Giordano Bruno ; ei sînt într-un fel „daimonii“ lui Zamolxe, cei care îl îndeamnă să-și asume misiunea. Cel de-al treilea face o scurtă apologie a ducerii gîndului pînă la ultima lui consecință :

Zamolxe :

Cine te-a ridicat pe rug ?

Cel de pe rug :

Cumpătatul veșnic treaz.

Zamolxe :

Nu-l știu.

Cel de pe rug :

Cumpătatul e cel ce te oprește
Să istovești un gînd.
La drumul jumătate te înlănțuie
Și-ți strigă : „Destul, nebunule !“
Căci vezi : un gînd întreg e o năpastă.
Ci eu îți zic : Năpastă ? Fie !

(Act. 2, II)

În „cumpătatul veșnic treaz“ e acuzat spiritul de prudență și autoritate mereu la veghe. Același îndemn i-l dăduse și primul :

Cînd ești izvor nu poți decît să curgi spre mare !
Zamolxe, tu ce adaști ?

În sărbătorirea lui Zamolxe, un dans orgiastic de bacante se dezlănțuie, în chiotele culegătorilor de vii, care aruncă cu struguri. Cum scrie Tudor Vianu într-un vechi articol despre primele piese ale lui Blaga : „motivul dansului eliberator rămase și mai tîrziu în poezia d-lui Blaga. Îl întîlnim în *Tulburarea apelor ;* îl întîlnim în *Fapta* (mai tîrziu rebotezată *Ivanca,* n.n.). Dar și acolo unde el lipsește, o însușire caracteristică a inspirației sale continuă să fie sentimentul acelei ritmice violențe, în care individualitatea se depășește... Dl. Blaga visa o cultură tragică românească, alimentată din izvoare locale, din dionisianismul tracilor, vechii aborigeni ai

locurilor noastre".[1] Din Zalmoxis, divinitatea uraniană a geţilor, cu un cult ascetic şi abstinent, aşa cum susţine Pârvan.[2] Lucian Blaga face un erou uman, cu o filozofie a pămîntescului, căruia, divinizat, i se consacră un cult „htonic" şi dionisiac. Evhemerismul acesta nu e numai firesc la un dramaturg pentru care un erou tragic destinat morţii nu poate fi o divinitate, dar exprimă şi preferinţa lui Blaga pentru teluric şi demonic. Tendinţa lui constantă e de a trage cît se poate mai mult ce e cultual către păgînesc şi orgiastic şi ce e zeitate către „htonic". Fără îndoială, de o va fi cunoscut, va fi preferat teza savantului Carl Clemen, care vede în Zalmoxis o zeitate htonică, a vegetaţiei, sărbătorită prin dansuri.[3] Dacă preoţii traci ai lui Zalmoxis practică pentru boalele trupului o terapeutică incantatorie menită să vindece întîi sufletul, aşa cum se spune în dialogul lui Platon, *Charmides*[4], să nu se uite că Dionysos şi Orfeu, zeităţi ale incan-

---

[1] Tudor Vianu, *Teatrul d-lui Lucian Blaga,* în *Cuvîntul,* 11 şi 18 decembrie 1925.

[2] v. V. Pârvan, *Dacia,* p. 59 : „Nu credem că ne-am înşela prea mult dacă am atribui elementului iranian venit în Dacia o reînviere a credinţelor uraniene şi solare, atît de scumpe carpato-danubienilor din vîrsta bronzului. Pe cînd traco-frigienii şi grecii înşişi s-au deprins tot mai mult cu cultele htoniene din Mediterana, geţii au rămas totdeauna uranieni, crezînd în nemurirea sufletului... Cînd au venit sciţii, tracii din Carpaţi adorau, ca toţi nordicii, pe zeul cerului înnourat, pe Zalmoxis". Şi *Getica,* p. 151 : „Nimic deci din nebunia thraco-phrygică nu e admis ori tolerat la geţi. Oameni sfinţi vor fi la ei asceţii care nu vor să ştie nici de lume, nici de femei, ci, în renunţare la orice bucurie a trupului, se devotează gîndului bun despre nemurirea de dincolo de viaţa trupului. Căci abia prin moarte omul înviază la viaţa cea vecinică. Zeul e în cer, iar nu pe pămînt." Şi în notă : „Cred că e de prisos să mai analizez şi să resping în amănunte încurcata teorie a lui Kazarow despre un Zamolxis, chtonian..." (p. 152). I. Coman, în studiul *Zalmoxis,* admite caracterul htonic iniţial al lui Zalmoxis, într-o epocă imemorială : *„En tout cas, le caractère chtonien de Zalmoxis n'est une réalité certaine que dans le stade le plus ancien de son histoire"* (în *Zalmoxis, revue des études religieuses,* II, 1, 1939, p. 92). *„Zalmoxis fut, au début, une divinité chtonienne dont les traces sont assez visibles dans certains épisodes de son histoire et de son culte. Mais, grace à une évolution longue et lointaine dans le passé des Gètes et d'autres tribus thraces, il devint le dieu des hauteurs et ensuite des cieux et de l'esprit." (Ibidem,* p. 110.)

[3] Carl Clemen, *Zalmoxis,* în *Zalmoxis, revue des études religieuses, idem.*

[4] *Charmides,* de la 156 d. la 157 c.

tației, erau de origină tracă. În opoziție cu Pârvan, Blaga îl plasează pe Zamolxe în cîmpul „nebuniei traco-frigice", iar acest delir îl apără într-un articol pus sub semnul „revoltei", scris în același an cu *Zamolxe* și referitor la „fondul nostru nelatin." [1] În acest articol, el afirmă, sub dominanta latinității, persistența unui „fond latent slavo-trac, exuberant și vital", care face uneori irupție din străfundurile inconștientului nostru etnic. „Așa cum o înțelegem noi, într-adevăr nu ne-ar strica puțină barbarie", spunea Blaga, invocîndu-l pe Hasdeu drept „un mare îndemn pentru viitor". E greu să nu facem o apropiere între „simetria și armonia latină" pe care o răvășește uneori această revoltă și „cumpătatul veșnic treaz" denunțat de vedenia lui Zamolxe.

Intimitatea cu sevele pămîntului se exprimă și printr-o frustă, dar totodată rafinată senzualitate, ce parcurge toată opera dramatică și lirică a lui Lucian Blaga, împlinindu-se în imagini ca :

și pescuiam din fluvii somni rotunzi,
ca pulpele fecioarelor...

(*Zamolxe*, act. I, II.)

sau

Zamolxe :

...reci și jilave șopîrlele veneau
să caute soarele
pe picioarele mele goale.

(Act. 2, II.)

Voluptatea aceasta a picioarelor goale, mult cîntată de Blaga, capătă în teatrul lui parcă sensul unui fel de ritual „htonic", cu aer de magie. Nona, „fiica pămîntului", în *Tulburarea*

---

[1] *Gîndirea*, 15 septembrie 1921. Mai tîrziu, Blaga și-a repudiat mai mult sau mai puțin acest articol, ca „scris cu stîngăcie juvenilă și prea unilateral poate", menționînd că nu i-a acordat „nici un locșor în vreunul din volumașele (sale) de eseuri" și că termenul de „barbarie", deși „rostit doar cu jumătate de gură, a făcut apoi fără încuviințarea (sa) carieră în eseistica românească". Păcat. Articolul, de loc huliganic cum s-ar fi putut crede, e foarte frumos și măsurat în gîndire, cu toată violența lui. Așa necules în volum cum a rămas, el nu e mai puțin un text însemnat și revelator pentru traiectoria gîndirii lui Blaga. Dacă va fi fost luat cumva drept „argument" de către ridicola și sălbatica „tracomanie" a mișcării de dreapta de mai tîrziu, aceasta e altă chestiune, de care Blaga nu era răspunzător.

apelor : „De-ai fi biblie prăfuită, / mi-aş lăsa urma tălpilor pe tine" (tabloul II) ; „Mîine voi trece desculță / prin scrumul unui Dumnezeu ars" (tabloul V), iar Popa, către Nona : „şi totuşi, dac-ar fi iarbă verde aici în jur /, aş putea să joc nebun şi desculț în fața ta" (tabloul II) ; şi „Mi-e parcă ți-ai trece / degetele de la picior prin sîngele meu" (tabloul V). În *Meşterul Manole*, Mira, înainte de a fi sacrificată, îşi lasă încălțămintea, „ca să intre desculță în zid" (act. III), iar în act. I, în care apare desculță, într-o cămaşă albă, palpează cu tălpile goale, într-un fel de dans simbolic, cu efect de exorcism, trupul lui Găman, tulburatul bătrîn posedat de duhurile pămîntului. Senzualitatea cu aură magică a Nonei („dac-ai fi un altar, / aş sări peste tine goală ca luna", tabl. II) atinge o ispitire violentă şi perversă ; „fiica Pămîntului" se vrea biciuită, sfîşiată : „nu vezi ? un bici cu şapte curele. Cînd sînt prea rea, loveşte-mă" (tabl. II) ; „Ca un fruct copt mă smulg / din crengile nopții / pentru mîinile tale — / nu mă doreşti ? / Ia-mă, sfîrtică-mă ! / fiica Pămîntului sînt, / pentru tine pămîntul mi-l desfac. / Ți-l dau ține, chinuitule sub lună — / calcă-l, zdrobeşte-l !" (tabl. V). În *Ivanca*, Slujnica : „...Trăgeam cînepa la meliță cînd veni furtuna. De cînd au început să cadă apele, domnişoara aleargă cu trupul gol prin ploaie şi prin vînt peste cîmp. Goală a ieşit din odaia ei şi a început să sară, de-ai fi zis că o lovea cineva cu biciul peste picioare." (Tabl. III.)

În *Tulburarea apelor*, G. Călinescu vede un amestec „de poem faustian şi de dramă ibseniană" [1]. Ni se pare mai curînd un poem faustic într-adevăr, dar grefat pe un fond sud-estic ancestral. Tocmai fuziunea dialectică a două moduri contrastante ale demonicului (care este în fond şi fuziunea dintre formația culturală germană a lui Blaga el însuşi şi zestrea sa ereditară de cultură carpato-dunăreană) constituie originalitatea acestui magnific poem dramatic [2], de un tragism triplu şi interferat (Nona, Moşneagul, iar între ei Popa, ca o „con-

---

[1] *Op. cit.*, p. 796

[2] Versiunea cuprinsă în ediția *Operei dramatice*, din 1942 (2 vol., ed. Dacia Traiană, Sibiu) este sensibil epurată față de placheta din 1923 (Lucian Blaga, *Tulburarea apelor*, ed. Institutului de arte grafice Ardealul, Cluj). Nu am avut răgazul să facem atare confruntări şi pentru celelalte piese.

știință sfîșiată"); tradus cum se cuvine și jucat pe marile scene ale lumii, va cunoaște, nu ne îndoim, o glorie pe care timpul nu va face decît să o sporească. Nicidecum nu credem că s-ar putea spune mai puțin despre *Meșterul Manole* și *Cruciada copiilor*.

În 1925, doi ani mai tîrziu, Blaga a dat o replică în cadru citadin modern la *Tulburarea apelor*: *Fapta*, „joc dramatic", ulterior rebotezată *Ivanca*, după numele personajului principal feminin. Din cauză că era vădit inspirată de teoriile freudiene atunci la modă, critica a alăturat-o piesei *Daria*, din același an, de asemenea inspirată de freudism. Dacă *Daria* e, cum am spus și mai înainte, total lipsită de valoare și de o neașteptată vulgaritate, *Ivanca* îi e pe nedrept alăturată. Piesa e, într-adevăr, artificioasă; personajul pictorului Luca, bizar și neverosimil; textul e însă de o mare frumusețe literară, lucru pe care îl recunoaște și Camil Petrescu într-un articol foarte sever și numai parțial just [1]. Personajul tatălui, preot răspopit în urma unor aventuri scandaloase, un soi de faun tomnatec, cinic și intelectualizat, are o încărcătură demonică ce-i dă o anumită intensitate dramatică; tot astfel și Ivanca, fata cu părul roșu, replică minoră a Nonei. Viciul piesei nu constă în faptul că ia ca punct de plecare teoria lui Freud, ci în cel de a *ajunge* tot la ea, de a constitui adică un circuit închis, cu aer clinic demonstrativ. Tînărul Luca se vindecă de obsesiile și refulările lui prin „faptă", adică prin focul de revolver de la sfîrșit. (Probabil Blaga, simțind această deficiență, a încercat să atenueze impresia, schimbînd titlul piesei.) Camil Petrescu are fără îndoială dreptate cînd spune că nu se poate întemeia o operă de artă pe o teorie medicală, supusă mai curînd sau mai tîrziu unei totale sau parțiale infirmări. Dar a te inspira dintr-o idee teoretică, transfigurînd-o în destin uman, e perfect legitim și fecund. Iar teoria lui Freud, independent de modă și de relativa ei caducitate științifică, poate oferi sugestii foarte fecunde pentru artă, dacă i se depășește

[1] Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. Cultura Națională, Buc., p. 325—330. Un amănunt dintr-un fragment citat de Camil Petrescu, și anume prezența (ridicol macabră) în camera tatălui a unui coșciug în care acesta „iubește fetele", amănunt care lipsește din versiunea rebotezată, publicată în ediția din 1942 (vol. I), ne confirmă, fără să fi confruntat cele două versiuni, presupunerea (pe care și schimbarea titlului o sugera) că și această piesă a fost amendată de autor.

psihanalismul clinical. Dar în *Ivanca,* forța obscură a instinctului nu e decît pe jumătate transfigurată în ceea ce ar fi putut să devină o fatalitate dramatică. „Cum aceste teorii (ale lui Freud, n.n.) îngăduiesc pînă la un punct, sentimentul dionisiac al vieții fu înțeles ca subconștientul libidinos sau asasin... Dar sfera de idei din *Zamolxe* și *Tulburarea apelor* aruncă peste fapte o pură lumină, pornită dintr-un focar înalt. În *Daria* și *Fapta,* avem lumina verzuie a fosforescențelor din subterane... Bacanta a devenit o isterică obișnuită. Frenezia liberatoare și-a restrîns și și-a întunecat înțelesul, pentru a deveni o simplă descărcare nervoasă", scria Tudor Vianu, în articolul citat. Dar acea „lumină verzuie a fosforescențelor subterane" nu e, în *Ivanca,* lipsită de o reală poezie, iar visul halucinatoriu al lui Luca, cu sarabanda infernală a celor zece strămoși (în tabloul al II-lea), deși de un schematism expresionist ce-i dă o nuanță de involuntară parodie, are ceva din poezia unui atavism întunecat, cîntat de Rilke în a treia *Elegie de la Duino :*

Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verborgenen schuldigen Fluss — Gott des Bluts.

. . . .

. . . . . .*Was für finstere Männer*
regtest du auf im Geäder des Jünglings ?

Cu privire la caracterul prometeic de rebeliune umană al delirului vital din dramaturgia lui Blaga, Dragoș Protopopescu făcea următoarea interesantă remarcă : „Toți prometeii lui Blaga sînt înlănțuiți : de o femeie, de pămînt... Și în femeia — mamă sau soție, nebună sau amantă — realizează el principiul de apărare a vieții împotriva dumnezeirii."[1] Orice acțiune tragică e în definitiv o atare rebeliune împotriva dumnezeirii ; de aceea, tragicul are nevoie de un mijloc de expresie de aceeași natură cu cele sacrale, și anume *ritualitatea.* Gestul ritual are funcția simbolică de a *recrea* ordinea cosmică, el este repetarea unui gest originar, arhetipic ; ca atare, el înseamnă o suspendare a timpului, a scurgerii, o revenire la „timpul dintîi". Timpul ritual este un „anti-timp", el este „tot-de-a-una". Tragicul folosește ritualul ca o răpire prometeică a unui secret al zeilor. De aici acel efect de *catharsis*

---

[1] *Lucian Blaga și mitul dramatic,* în *Gîndirea,* dec. 1934.

al tragicului. *Catharsis-ul*, cum arătam în alt loc, nu e numai efectul final al tragediei ; există şi un *catharsis* iniţial, acea suspensie, ieşire din cotidian şi diversitate, vacuitatea pe care o provoacă şi o pretinde aprehensiunea unui act suprem.

Dintre tragediile lui Lucian Blaga, cea mai ritualizată e *Meşterul Manole*. Ea e situată într-un „timp mitic românesc". Timpul mitic e un timp ritual. Paradoxul acestei piese e că, deşi legenda din care s-a inspirat şi datele piesei însăşi (curtea şi alaiul domnului) o determină istoric, ea e totuşi necesarmente plasată în „timp mitic". Tema piesei este ea însăşi consumarea unui act sacrificial, un „ritual de construcţie", temă cunoscută şi studiată în literatura de specialitate. [1]. Pentru ca o clădire să ţină, să dureze, trebuie să i se încorporeze un suflet ; trebuie sacrificată o fiinţă, al cărei suflet trece din trupul propriu în trupul clădirii. Stareţul Bogumil, care îndeamnă la acest sacrificiu, emite ipoteza bogomilică : „Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crîncenul Satanail sînt fraţi? Şi dacă îşi schimbă obrăzarele înşelătoare, că nu ştii cînd e unul şi cînd e celălalt? Poate că unul slujeşte celuilalt. Eu, stareţ credincios, nu spun că este aşa, dar ar putea să fie." (Act. I)

În *Cruciada copiilor*, s-a văzut fie o apologie a spiritualităţii ortodoxe, orientată către veşnicie, înţeleaptă, tolerantă cu viaţa lumească pe care o ştie părelnică, fie, dimpotrivă, o apologie a spiritului de cruciadă al catolicismului, în tot cazul, o piesă creştină mistică. De fapt, aceste două tipuri de spiritualitate creştină sînt doar puse în antiteză şi confruntare cu egală şi obiectivă îndreptăţire. Toată lumea are dreptate : şi stareţul Ghenadie, şi călugărul Teodul, şi Doamna ca suverană şi ca mamă. Dascălul, figură de cărturar umanist, are adeziunea minţii noastre şi, fireşte, a autorului. Dar personajele ce reprezintă adevărata şi obscura lui simpatie sînt două : Teodul, nu ca cleric creştin şi poate sfînt, ci ca fiinţă demonică de o misterioasă şi ambiguă putere (nu se ştie, şi parcă nici el n-ar şti, dacă e un emisar al binelui sau al răului, dacă e inspirat de spiritul sfînt sau de satana), şi Ioana zănatica, iasmă a pădurilor, sălbăticită, mamă a unui pui de lup, cea care-l ucide pe Teodul. Dincolo de opoziţia dintre catolicism şi ortodoxie, simplă antiteză fără efect, aceste două

[1] cf. Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, Buc.

creaturi demonice exprimă conflictul adînc al dramei, în care-i angajată Doamna. Ioana zănatica e o *„Doppelgängerin“* a acesteia, redusă la principiul elementar, iarăşi „htonic“, al instinctului matern. Aceste două creaturi demonice sînt adevăraţii protagonişti ai dramei. Fundalul simbolic al dramei îl oferă mitul „copilului“ şi al „orfanului“, care reprezintă puritatea originară şi principiul eroului mitic sau divinităţii (Dionysos, Moise, Isus etc.). Copilul, şi mai ales copilul orfan, are funcţia simbolică, mitică, a „începutului“, a primordialităţii, pe care se întemeiază o „viaţă nouă“ [1].

Aceeaşi funcţie semnificativă o are şi tînărul „nenăscut“, apariţie prodigioasă, ivită printr-o „mutaţie ontologică“ în om dintr-o pasăre legendară : Avram Iancu. Echivocul acestei geneze, în *Avram Iancu,* făcînd în conştiinţa populară o atare fiinţă dintr-un om cu stare civilă, conferă eroului investit cu demonia revoltei şi a luptei o misiune istorică şi „trans-istorică“.

Teatrul lui Blaga nu poate fi jucat în mod „naturalist“ şi cu rutina actoricească a dramelor burgheze de alcov ; nici la modul „eroic“ spectaculos. Asupra felului în care ar trebui pus în scenă acest teatru, avem cîteva indicaţii în două articole ale lui Blaga însuşi : „Sîntem siguri că copiii ar accepta un teatru simplificat, de linie abstractă şi cu indicaţii simbolice, mai curînd chiar decît oamenii mari, prea obişnuiţi cu lenea închipuirii. Pentru copii, un astfel de teatru e ceva firesc, pentru oamenii mari, o revoluţie.“ Cîteva rînduri mai sus : „Copiii vor trăi totdeauna în timpuri elizabetane, ca să zicem aşa, şi ei ar înţelege perfect felul de a juca, cu scenărie redusă de multe ori la simple indicaţii al lui Shakespeare“ [2] În celălalt articol : „Teatrul nou cere desigur şi o înscenare nouă. Şi joc nou. Linii reduse, ca şi sufletul : la esenţial. Se cere stil şi cadru, care prin variaţiile sale succesive să ţină isonul dramei lăuntrice. Jocul nu mai imită oameni de pe stradă. Jocul interpretează, devenind mai muzical decît e firesc sau mai geometric decît e firesc, după împrejurări şi conţinut sufletesc.“ [3]

---

[1] cf Mircea Eliade, *Ibidem.*

[2] *Teatru pentru copii,* în *Cuvîntul,* 20 august 1925.

[3] *Teatru nou, idem,* 10 oct. 1952, (cules în *Feţele unui veac*).

O problemă deosebit de grea şi de importantă e în acest teatru cea a rostirii cuvîntului. Cuvîntul are aici, cum spuneam la început, o pondere şi o putere ce exced simpla funcţie comunicativă şi o valoare de incantaţie, ceea ce nu înseamnă, fireşte, că poate fi neglijat sau alterat înţelesul literal. În acest teatru, trebuie să manifeste, să exprime şi glasul, şi trupul şi întregul ansamblu material al scenei. Ritmul gesticulaţiei şi cel al verbului trebuie să aibă o gravitate ceremonială. Debitarea unui asemenea text poetic, scris în versete de tip claudelian, are nevoie de o exercitare extremă a respiraţiei, de un suflu capabil de ceea ce Antonin Artaud numea : „un atletism afectiv". Acelaşi Artaud accentua însemnătatea primordială a suflului, care, spune el, e în raport invers cu jocul exterior : „cu cît jocul e mai sobru şi mai interior, cu atît suflul e mai larg şi mai dens, mai substanţial, supraîncărcat de reflexe" [1]. Acesta e cazul pentru teatrul lui Blaga ; anumitor scene însă, cum ar fi bacanala din *Zamolxe* sau scena ritmată scurt a muncii zidarilor, în actul al IV-lea din *Meşterul Manole,* le corespunde un suflu de emisii scurte şi o mişcare pe suprafeţe mari.

Eisenstein a semnalat undeva rolul consoanelor în dicţiune ; în genere, nu se acordă consoanelor importanţa cuvenită, socotindu-se că vocalele sînt sufletul verbului. Dar limbajul articulat este efectul intervenţiei consoanelor ; ele sculptează cuvîntul. Cu titlu de curiozitate revelatoare, dăm aici un amănunt pe care l-am găsit întîmplător într-o lucrare dintr-o disciplină ce ar fi bine, de s-ar putea, să ne fie nouă, oamenilor de teatru, mai puţin străină, anume fonetica ; în prima gramatică tibetană, a lui Thonmi Sambhota (sec. al VII-lea e.n.), consoanele sînt numite cu un termen care înseamnă : „ceea ce luminează", „ceea ce lămureşte", iar vocalele, simplu : „sunet" ! [2]

În teatrul lui Lucian Blaga poate mai mult ca oriunde consoanele au o însemnătate esenţială : cuvîntul are aici nu numai, cum spuneam, pe lîngă sens, o valoare *fonică,* de ordinul incantaţiei, dar prin aceasta are şi una de „iluminare",

---

[1] *Le théâtre et son double,* în : Antonin Artaud, *Oeuvers complètes,* vol. IV, ed. Gallimard, Paris, 1964, p. 155.

[2] Sergiu Al.-George, *La fonction révélatrice des consonnes chez les phonéticiens de l'Inde antique,* în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée,* nr. 3.

cu aer „sacramental“, dînd iluzia unei funcții magice. Rostirea cuvîntului trebuie să pară capabilă de a declanșa forțe latente, nebănuite. Cuvîntul trebuie să se detașeze cu un contur, am spune, material ; el trebuie să se „instaleze“ în aer ca un corp, să participe la întregul ansamblu fizic al spectacolului : decor, trup, mimică, mișcare.

Jucarea acestui teatru va însemna pentru noua generație de actori și regizori marea probă a maturității artistice. Ea implică o prealabilă exercitare intelectuală și fizică, făcută cu răbdarea și scrupulul ce incumbă unui asemenea act de răspundere culturală, pe linia valorificării operelor majore ale dramaturgiei românești.

CUM SE JOACĂ TEATRUL ANTIC?

Teatrul Național grec a dat la București două spectacole de tragedie: *Oedip rege* de Sofocle și *Hecuba* de Euripide. Primul a fost o decepție. Al doilea, deși nici el fără cusur, a atins totuși frumusețea gravă ce incumbă unui atare spectacol și a reușit să comunice sălii nobila emoție a tragediei. Poate că va fi însemnat astfel (deși spectacolele exemplare de acum trei ani ale teatrului din Pireu n-au avut acest efect) și o lecție pentru artiștii noștri, care, cu cele mai onorabile intenții, dar ignorîndu-i alfabetul elementar, au abordat teatrul tragic grec. Mai întîi, „anecdota" sau *argumentul* unei tragedii antice este pentru noi modernii ceva cu totul străin, ceva imposibil. De aceea, a o juca „natural" sau, cum se spune, „interiorizat", cu efecte de „psihologie", de „trăire", ca în dramele moderne de alcov sau de „idei", e de o incongruență perfect ridicolă. Ceea ce este permanent și operant în teatrul antic, ceea ce rămîne și pentru noi încărcat de sens sînt semnificația, poezia, simbolul, mitul și efectul acestora. Căci tragedia nu e un spectacol gratuit, nu e artă detașată, ci are o anumită finalitate, o funcție catalizatoare de energii psihice, îndeplinește un soi de exorcism. Bineînțeles, pentru noi „exorcismul" nu mai are obiect, dar fenomenul de cultură cu adînc înțeles uman și cosmic și efectul de „catharsis", acea profundă comoție regeneratoare, tragedia greacă le produce și azi dacă e reprezentată într-un limbaj teatral nu arheologic reconstituit (ceea ce ar limita-o într-o formă muzeală), dar autentic și esențial.

Albert Camus, în discursul său despre tragedie, pronunțat la Atena în 1955, sublinia faptul că în treizeci de secole de istorie occidentală, de la dorieni pînă la bomba atomică, nu există decît două perioade de artă tragică, amîndouă foarte restrînse în timp : cea greacă, pe durata unui secol, de la Eschil la Euripide, și cea abia mai lungă, care se deschide cu teatrul elisabetan și se încheie cu Racine. Sînt perioadele, spune el, în care se produce o tranziție de la concepțiile cosmice și sacre ale unei comunități la o conștiință individuală și rațională. Tragedia se naște cînd atît revolta, cît și ordinea au îndreptățire și forță, iar opoziția lor se exprimă într-o contestație de supremă tensiune. (Antagonismul dialectic hegelian dintre *„Sittlichkeit"* și *„Moralität"* poate foarte bine da o idee despre aceasta.) O tragedie numai religioasă sau numai raționalistă și atee ar fi de neconceput. Tragedia și termenii ei sînt ambigui, nu există în ea o antiteză între bine și rău : binele și răul coexistă și fiecare dintre termeni într-un dozaj nestatornic. Forțele răului se declanșează nimicitor cînd pasiunea sau *dreptatea* eroului transgresează anumite limite, dincolo de care se merge irezistibil la dezastru. Compasiunea (nu „mila", eroul tragic nu e un simplu ghinionist) pe care o provoacă tragedia are un sens ascendent, atinge o culminație la care participă spectatorii nu din înduioșare pentru soarta unui ins, ci ca fiind direct concernați de semnificația majoră a dezbaterii. Tragedia nu e sentimentală ; e o gafă la un actor tragic să plîngă reținut și cu discreție ; ori cataractă de lacrimi, ori patos mai presus de plîns. Efectul *fiziologic* al tragediei trebuie să fie peste pragul uman suportabil. Nici nu se poate dori înlăturarea catastrofei, eroul trebuie să o asume ca necesitate ineluctabilă.

O vastă aură de jale cuprinde teatrul, dar nu e tristețe și nu are caracter psihologic, ci cosmic. Un fior teribil parcurge spectacolul, de la început. Căci dacă într-adevăr catharsis-ul e un efect final al tragediei, există și un catharsis *inițial*, o suspensie, o ieșire din cotidian și diversitatea : e vacuitatea pe care o provoacă și o pretinde aprehensiunea unui *„mysterium tremendum"*.

Toate acestea se exprimă în gest și verb cu o gravitate ceremonială reprezentînd un limbaj teatral, care, oricît de modernă ar fi interpretarea, nu poate fi ignorat fără sancțiunea ineficacității. Cuvîntul are, pe lîngă valoarea lui de

comunicare intelectuală, mai mult încă una *fizică,* fonică, incantatorie. De aceea, respirația și vocea trebuie să fie exersate la maximum și capabile de acel „atletism afectiv" de care vorbea Antonin Artaud. Mișcările trupurilor trebuie să fie de o plastică expresivă fără nimic arbitrar sau întîmplător, ca și deplasarea actorilor pe platou. E inadmisibil ca aceștia să „degajeze", cum se spune în jargon de teatru, adică să se plimbe de colo pînă colo ca într-un salon. Nimic nu poate fi „degajat" într-o tragedie.

Mentalitatea raționalistă și individualistă a ultimelor secole de cultură occidentală pierzînd înțelegerea semnificației miturilor și ritualității, a minimalizat valoarea corului în tragedia antică, atribuindu-i o funcție superfluă de *„raisonneur"* și comentator :

Le choeur antique, en confidence,
Se chargeait d'expliquer aux gens
Ce qu'ils avaient compris d'avance
Lorsqu'ils étaient intelligents !

Un critic al nostru, surprins de frumusețea ordonării corului în spectacolele trupei grecești, a avut chiar bunăvoința să-l promoveze din categoria „figurație" în categoria „corp de ansamblu" ! În realitate, și lucrul acesta trebuie subliniat cu insistență, corul este principalul factor generator de emoție tragică.

Funcția ceremonială a corului se exprimă prin declamație, recitativ, cîntec și *dans.* „Corul recită și cîntă la unison, subliniind astfel caracterul indivizibil al atitudinilor sale. El are mișcări dansante nu din nevoia de divertisment coregrafic în spectacol, ci pentru că prin aceasta el dă o și mai puternică expresie a participării sale, se exprimă pe sine mult mai cuprinzător. Iar cînd lirismul atinge punctul culminant, toți interpreții care îl alcătuiesc trec la cîntecul pur, care este chintesență și un moment de gîndire", spune regizorul trupei de la Pireu, Dimitrios Rondiris (într-un interviu acordat lui Mircea Alexandrescu, *Teatrul,* XII, 1962). Dansul corului este expresia fundamentală a spectacolului tragic. Hegel a știut aceasta și a spus-o într-o vreme de pedantism academic dispus să disprețuiască asemenea manifestări : „Față de aceasta (caracterul oarecum static al jocului actorilor în tragedie, n.n.), cîntecul corului era însoțit de dans, ceea ce noi germanii... am

dispreţui drept uşurătate, pe cînd la greci aparţinea pur şi simplu totalităţii sensibile a reprezentaţiei teatrale" (*Ästhetik*, Berlin, 1955, p. 106). Dansul corului tragic se compune din largi mişcări de translaţie de la o atitudine sintetic expresivă a coreuţilor la alta, descriind ca un val de o amplitudine formidabilă, ce traversează spaţiul, spre a recădea într-o nouă atitudine sintetic expresivă. Acestea sînt reductibile la cîteva poziţii cheie, care stilizează atitudini spontane, originare, exprimînd pasiunea, meditaţia, invocaţia, resemnarea, iar din combinarea lor se obţin toate mişcările, de pildă : mersul dansant călcînd pe vîrfuri, cu împingerea călcîiului spre interior, ceea ce dă o încrucişare alternativă a picioarelor ; arcuirea braţelor deasupra capului întors de profil şi acuzînd carotida ; arcuirea trupului ; sprijinirea trupului pe un picior, ceea ce atrage împingerea şoldului în afară, întoarcerea capului şi gesticularea braţului pe aceeaşi parte, iar ca un efect de compensaţie, împingerea umărului şi relaxarea piciorului în partea opusă ; îngenunchierea, cu o curbă armonioasă a spinării, a coapsei, a tălpii etc. Dansul corului nu e un *„mouvement qui déplace les lignes"*, ci dimpotrivă, *plasează* liniile de fiece dată în plastica lor cea mai semnificativă, încorporîndu-i totodată ceva ce o transcende.

Corul este expresia primordială a tragediei şi totodată sinteza ei. Valoarea principală a spectacolelor Teatrului Naţional grec a constituit-o corul, foarte frumos în *Oedip*, splendid în *Hecuba*. Corul de bărbaţi din *Oedip* (coregrafia semnată de Maria Hors) are o desfăşurare mai austeră şi mai lineară : la un moment dat, se angajează într-o mişcare dansantă circulară, de inspiraţie probabil popular-arhaică, pornind brusc cu ridicarea înapoi în unghi drept a gambei, ceea ce dă un efect remarcabil ca şoc ; trecerea la cîntec, de o puritate gravă, impresionantă. Corul de femei din *Hecuba* (semnat de Marmo Gheorgala), într-o ordine magnifică de simetrii şi alternanţe, de un stil impecabil, are o mişcare mai fluidă şi o participare mai manifestă. Are uneori o mişcare de rotire a trupurilor înclinate lateral şi pe spate, cîntînd, de un efect extraordinar. Am rămas totuşi cu impresia (probabil subiectivă) că s-ar fi putut îndrăzni mai mult ca desfăşurare şi gesticulaţie, dar aceasta e un fel de a spune cît de mult ne-a plăcut ! Dacă spectacolul cu *Oedip* ne-a decepţionat, aceasta ţine poate şi de faptul că e vorba de tragedia cea mai inte-

lectuală din repertoriul antic, cea mai legată de text, la care necunoașterea limbii nu e compensată de expresia fizică a gestului și a mișcării. Ne-au supărat însă o tendință de psihologizare, de joc mai mult dramatic decît tragic și „degajările" pe scenă, ce ni se par la nelocul lor. În *Hecuba* am admirat ținuta nobilă în pasiune a Doamnei Paxinou și augusta ei figură tragică. În rolul Polyxeniei, Elly Vozikiadou a fost perfectă, iar Vassilis Canakis (primul corifeu din *Oedip*) a avut o demnă și frumoasă ținută în rolul lui Agamemnon.

Remarcabile au fost efectele de culoare ale costumelor (Ant. Phocas), de mare rafinament și subtilitate ca dozaj, în tonuri topite de cenușiu, violet, brun, alb, galben, albastru ; unica remarcă ar putea-o ridica un oarecare exces de „bun gust" : nu ne-ar fi displăcut o oarecare violență în efecte. De asemenea, autenticitatea indiscutabilă a costumelor ni se pare prea scrupuloasă, depășind cerințele strictei esențialități cu o acumulare de detalii ce nu erau poate indispensabile.

HEINAR KIPPHARDT, UN DRAMATURG AL EREI ATOMICE

Revista vest-germană *Theater heute* publică în numărul pe noiembrie 1964 textul piesei lui Heinar Kipphardt *In der Sache J. Robert Oppenheimer*, care a stîrnit vii discuţii şi polemici. Piesa înfăţişează şedinţele comisiei speciale de anchetă însărcinată de Comisia americană pentru energia atomică să examineze cazul savantului fizician, suspectat în loialitatea lui faţă de stat. Cum s-a arătat într-un articol de Georges Alain, publicat recent în *Contemporanul*, Oppenheimer s-a împotrivit reprezentării din cauza unor neconcordanţe ale textului cu depoziţiile efectiv făcute în faţa comisiei de anchetă. Intervenţia lui Oppenheimer a întîrziat data premierei, care a avut loc în cele din urmă la 11 octombrie 1964, simultan la *Freie Volksbühne* din Berlin, în regia lui Erwin Piscator şi la *München Kammerspiele*, în regia lui Paul Verhoeven. Ca un răspuns, desigur, la protestul savantului, Kipphardt publică în preambul la textul său un scurt articol intitulat *Sîmbure şi sens din documente*, în care, prevalîndu-se de un pasaj din *Estetica* lui Hegel, de la care ia şi expresia folosită în titlu *(Kern und Sinn)*, arată că scopul său fiind scena, şi nu istoriografia, a încercat să degajeze faptul istoric de împrejurările contingente şi nesemnificative, pentru a-l face să apară în claritatea lui substanţială. „Concentrarea cerută, scrie el, nu se putea obţine printr-un montaj textual de cuvîntări şi replici, şi nici nu i s-a părut autorului de dorit, în interesul unităţii piesei. El s-a străduit să înlocuiască fidelitatea cuvîntului prin fidelitatea sensului." De altfel, autorul

adaugă că acolo unde anumite efecte ar fi venit în contradicție cu adevărul, a sacrificat efectul în folosul adevărului.

Desigur, transfigurarea literară a faptului brut în „fabulă" și a persoanei reale în „personaj" e de obicei de natură să întîmpine din partea celui în cauză contestări de ordinul veracității imediate și se poate cita, între altele, consternarea lui Beaumarchais după ce a asistat, în emigrație, la o reprezentație a piesei lui Goethe *Clavigo*, în care apare ca personaj principal.

Așa cum se prezintă, piesa lui Kipphardt a fost considerată de unii ca „bine făcută dar neavînd nimic comun cu arta", și drept „gazetărie cu alte mijloace". Discutînd această părere și pretinsa antinomie dintre noțiunile de „piesă utilitară" și „piesă artistică", cronicarul Urs Jenny (în același număr din *Theater heute*) constată că prelucrarea literară a autorului, care a folosit, selecționîndu-le și potențîndu-le, datele dosarului comisiei de anchetă, are acuitatea și încordarea unui autentic conflict dramatic. „Tonul neutral, înclinat spre abstracție, conferă acestei piese exact ce-i trebuie", scrie el. Kipphardt a înțeles că opinia personală a autorului într-o dezbatere ca aceasta nu e la locul ei și că ar fi prea facil și fără rost să ia o poziție de judecător.

La primul aspect, piesa apare neteatrală, simplu dialog de opinii, atitudini și interpretări. Statică prin premisele ei (cele 11 scene au loc toate într-o sală de ședințe improvizată, unde membrii juriului, acuzarea și apărarea ocupă aceleași locuri, iar cei audiați se perindă pe rînd), ea capătă pe parcurs o dinamică interioară de mare intensitate, o tensiune dramatică exemplară : conflictul dintre datoria civică și datoria morală atinge o puritate clasică. Tema independenței omului de știință, a concesiilor sale față de puterea politică, a scrupulelor decurgînd din acestea și a intervenției inchizitoriale a autorității în conștiința lui apropie această piesă de *Galilei* a lui Brecht. Căci inchizitoriale nu sînt doar presiunea și sancțiunea, ci în genere procesele de intenție și orice procedură de investigare a conștiinței pentru detectarea gîndului și virtualităților lui. Ancheta deschisă în 1954 împotriva lui Oppenheimer și în fața căreia acesta a acceptat să compară poate fi considerată ca inchizitorială, deși instanța respectivă, așa cum în mod stăruitor subliniază în piesă președintele ei, nu avea caracter judiciar, iar verdictul ei era

fără efect asupra libertății și activității savantului. Instanța urmează să decidă dacă i se va menține sau retrage savantului, supranumit cîndva „părintele bombei atomice" (titlu pe care el îl suportă cu neplăcere), așa-numita „garanție de securitate" ce-i fusese conferită oficial în 1943 și prin care încrederea guvernului de atunci îl abilitase să cunoască secrete de stat cu caracter strategic. Retragerea acestei garanții, deși indiferentă practic pentru cel în cauză, care în orice caz nu mai înțelegea să colaboreze la sporirea mijloacelor de distrugere în masă, afecta totuși grav onorabilitatea cetățenească a omului de știință, care adusese Americii servicii inapreciabile. Din punctul de vedere mărginit al ordinei de stat, acțiunea ar putea părea în definitiv legitimă, și este unul din meritele principale ale piesei lui Kipphardt de a fi știut să releve esența tragică a conflictului dintre două ordini, din care una însă, ca în *Antigona* (raportarea e bineînțeles tematică, nu valorică), superioară pe plan etic, o „transcende" pe cealaltă, negînd-o și fiind condamnată de ea. Este, în fond, antagonismul dialectic hegelian dintre *„Sittlichkeit"* și *„Moralität"*.

Dezbaterile se desfășoară în atmosfera de instigație dirijată de senatorul Mc. Carthy, acel John Knox modern, predicatorul laic al unei isterii de natură puritană, trecută pe planul unei mistici naționale, cu intoleranța, mărginirea pătimașă și spiritul de pismă caracteristice acelei mentalități.

Suspiciunile împotriva lui Oppenheimer, care au dus la această „afacere Dreyfus" americană, pornesc dintr-un punct de vedere retroactiv, privind prin prisma stării de spirit încordate din 1954, orientarea ideologică de stînga și legăturile sale notorii de prietenie și rudenie cu membri sau foști membri ai partidului comunist, înainte de război, atitudini și relații care fuseseră cunoscute conducerii statului la data cînd, cu toate acestea, îi acordase o încredere pe care activitatea și conduita lui o justificaseră deplin. Ca o consecință a acestor simpatii și legături, i se impută faptul, în realitate efect al cumplitului proces de conștiință pe care i l-a provocat explozia de la Hiroshima a bombei construită de el, că a încercat să împiedice și în fapt a întîrziat prin influența marii lui autorități (deși, entuziasmat de valoarea științifică a experiențelor, a participat la un moment dat la ele) construirea bombei cu hidrogen, ceea ce a făcut ca monopolul american

asupra acestei arme să fie prea scurt pentru a fi exploatat politic.

Oppenheimer, om de știință umanist, este înfățișat dramatic în contradicția dintre loialitatea față de stat și loialitatea față de omenire atunci cînd statul, dispunînd de mijloace tehnice irezistibile, poate periclita prin politica sa de dominare viața planetei ; tema conflictului e dramatizată obiectiv prin intervenția autorității de stat în conștiința omului de știință, ale cărui activitate și scrupule sînt prin natura lor dincolo de criteriile naționale. Culpa pe care în cele din urmă o formulează avocatul acuzării, fără a contesta bunacredință și meritele față de stat ale savantului, este un tip de trădare, pe care legile nu-l cunosc, și anume „trădarea prin gîndire" („*Gedankenverrat*", cea mai concisă formulă pentru a exprima un punct de vedere inchizitorial). Avocatul acuzării, Robb, un cazuist rutinat, de o inteligență precisă, dar închis față de perspectivele mai largi ale gîndirii și culturii (nu a auzit niciodată de André Malraux !), în fond brutal și tranșant sub curtoazia și efortul său de obiectivitate formală, este tipul juristului funcționar, conformist, devotat fără rezerve autorității.

În antiteză cu Oppenheimer, apare celălalt mare savant, Edward Teller, „părintele bombei cu hidrogen", martor al acuzării, care reprezintă punctul de vedere al omului de știință cu o filozofie oarecum nietzscheeană, așa-zis „realistă", și se vrea lipsit de „iluzii umanitare", considerînd că un război termonuclear, chiar nelimitat, ar fi doar mai violent și mai scurt decît unul clasic, dar nu ar produce în ultimă instanță suferințe mai mari. După părerea lui, scrupulele morale și umanitare ale lui Oppenheimer au dăunat Americii.

În persoana celor doi savanți rivali, fără simpatie, dar cu respect și admirație mutuală, se confruntă antitetic, la nivel superior, prin două figuri de mare calibru, pozițiile conflictului. Dintre ei doi, numai Oppenheimer a trăit cutremurătoarea încercare de a fi văzut, pe oameni și orașe, efectul nimicitor al propriei lui invenții ; el a văzut *în realitate* infernul declanșat de puterea minții lui. Teller, din fericire pentru omenire, nu a avut o asemenea ocazie ; nu a putut cunoaște decît ca experiment tehnic forța de mii de ori mai nimicitoare a bombei lui. De aceea, își poate păstra cu seninătate și consecvență aproape naive ținuta rece și dură. Hans

Bethe, alt mare fizician, audiat, după el, ca martor al apărării, deplînge cu gravitate bonomă tezele lui ca aberații ale unui om de geniu.

În discursul său final, Oppenheimer, după verdictul pronunțat împotriva lui cu două voturi contra unul, se condamnă singur, dar nu pentru a fi trădat interesele statului, ci, dimpotrivă, pentru a fi trădat știința, punînd-o cîndva în slujba războiului și sub controlul forurilor militare. „Noi oamenii de știință am făcut jocul diavolului", încheie el.

Ca epilog, după ultima scenă se proiectează un text care face cunoscut că la 2 decembrie 1963 (nouă ani mai tîrziu) președintele Johnson a înmînat lui Oppenheimer premiul Enrico Fermi pentru meritele sale în programul atomic pe timpul „anilor critici", propunerea fiind făcută de laureatul anului precedent, Edward Teller. Timpul a potolit și această febră a opiniei. E interesant că dramaturgul a ținut să-și termine piesa pe această reconciliere, care-i lasă intactă însă toată încărcătura dramatică. Viața surmontează toate crizele și trece mai departe peste contradicții, pasiuni și tragedii. Dar sensul din ceea ce a fost rămîne ; mesajul unui eveniment exemplar obligă conștiința și o sporește.

Piesa aceasta „dialectică", de extremă nuditate în expunerea ei, un specimen de „teatru-dosar" sau de proces-verbal dramatic (ale cărui elemente se întregesc scenic prin proiectări cinematografice de episoade evocate în dezbatere, benzi de magnetofon, monoloage rostite la finaluri în fața rampei), este pasionantă și are pentru omul contemporan accentul unui avertisment, al unei somații. Fizica nucleară este magia modernă ; slujitorii ei sînt tot atîția Doctor Faustus ; au făcut jocul diavolului. Demonul războiului i-a stimulat, dar opera lor poate aduce lumii o fericire și o libertate necunoscută, ea poate „organiza binele" pentru eonii viitori. Pe sub ușile tuturor caselor se strecoară însă, ca în *Faust* al lui Goethe, *„die Sorge"*, îngrijorarea. Pentru că, așa cum scrie Maurice Blanchot, într-un articol din *La nouvelle revue française* (martie 1964), pe marginea unei cărți a lui Karl Jaspers : „posibilitatea unei distrugeri radicale a omenirii de către omenire inaugurează în istorie un început ; orice s-ar întîmpla, oricare ar fi măsurile de prudență, nu se va reveni înapoi. Știința ne-a făcut stăpînii nimicirii, și aceasta nu ni se va mai lua". Jaspers, care susține în cartea lui că amenințarea

atomică trebuie să dea neapărat, pentru tot viitorul, o altă structură conştiinţei politice, nu vede totuşi în aceasta decît problema stăvilirii comunismului. Cum ar putea această superstiţie învechită să constituie baza unei „noi conştiinţe“ ? Tautologia filozofului existenţialist, pe care o denunţă şi Blanchot, afirmă totuşi, împotriva prejudecăţii autorului, imperativul erei atomice : omenirea trebuie să ajungă la o conştiinţă politică fundamental nouă.

Ca Dürrenmatt şi Fabre-Luce, Kipphardt aduce teatrului o temă dramatică de o actualitate profundă. Ea a avut un precursor de geniu : Shakespeare. Aşa apare, în orice caz, în interpretarea unui exeget actual de mare ecou, Jan Kott : „Marele monolog al lui Prospero, în actul V din *Furtuna*... este în realitate foarte apropiat de entuziasmul lui Leonardo pentru puterea spiritului uman care a smuls naturii forţele ei elementare... Pentru noi, în acest monolog al lui Prospero răsună accente de apocalips, dar nu e apocalipsul poetic al romanticilor, ci apocalipsul exploziilor nucleare şi al ciupercii atomice“ (în *Shakespeare, notre contemporain,* Paris, 1962, p. 238). Ca şi monologul lui Prospero, monologul final al lui Oppenheimer, în piesa lui Kipphardt, conţine un *„and my ending is despair“*. Dar e acea disperare despre care alt vers shakespearian, în *Antoniu şi Cleopatra,* spune :

„Din disperarea mea se naşte o mai bună viaţă“.

II

CONCEPTUL DE DRAMĂ LA CAMIL PETRESCU

Literatura dramatică nu încape în istoria teatrului decît în măsura în care conștiința publică a receptat-o sub specia spectacolului. Tragediile lui Seneca, de pildă, nu fac parte din istoria teatrului antic.

Teatrul românesc dintre cele două războaie cunoaște însă un fenomen oarecum paradoxal. Singurele dramaturgii de mare valoare ale epocii, în speță, a lui Camil Petrescu și a lui Lucian Blaga, s-au consacrat, dacă putem spune astfel, prin eșec sau nejucare. Faptul acesta este dătător de măsură pentru epocă din punctul de vedere al istoriei teatrului. În cazul lui Blaga, cele trei piese jucate nu s-au impus, poate nu numai fiindcă au fost montate și jucate neadecvat, iar două capodopere (*Zamolxe* și *Tulburarea apelor*) au rămas nejucate, fiind socotite „nescenice". În cazul lui Camil Petrescu, o singură reușită : *Suflete tari.* O cădere de pomină : *Mioara,* în 1926. *Jocul ielelor*, nejucată, *Act venețian*, ca și nejucată, *Danton,* nejucat (pînă în ziua de azi și pînă cine știe cînd), *Mitică Popescu,* jucată în 1928, după cum spune autorul : „în condiții lamentabile, cu excepția actului I, piesa a întrunit un număr suficient de reprezentații, lipsite însă de orice semnificație" *(Addenda la falsul tratat).*

Reluată în 1943, *Mioara* a rezistat de astă dată în fața publicului, stîrnind însă iarăși, și poate mai mult decît prima dată, o furtună polemică în presă. Dar de aici înainte teatrul

lui Camil Petrescu începe să fie un teatru jucat (deși cele mai frumoase piese ale autorului, *Danton* și *Act venețian*, vor continua să rămînă pe dinafară ; *Act venețian* — versiunea a doua în trei acte —, jucată abia în 1964, iar *Jocul ielelor*, abia în 1965).

Rămîne foarte simptomatic faptul că singurii doi mari dramaturgi ai perioadei interbelice au fost tot timpul contestați ca valoare scenică și au rămas practic în afara razei a ceea ce un clișeu verbal numește „lumina rampei".

Între cele două războaie, viața culturală românească acuză o enormă discrepanță între nivelul cu adevărat superior al poeziei, romanului, literaturii de idei, și cel extrem de coborît al dramaturgiei. Faptul a fost în repetate rînduri constatat de critică, în special de Mihail Sebastian. O literatură care număra pe Ion Barbu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Matei Caragiale, Rebreanu, Sadoveanu, romanele și eseurile unor Camil Petrescu, Lovinescu, Paul Zarifopol, G. Călinescu, Mircea Eliade, nu furniza scenei în același timp decît lucrări de o dezolantă nulitate intelectuală. Și totuși, singurele mari texte dramatice românești după Caragiale, pînă la *Iona* al lui Sorescu, s-au scris în această epocă și ele se numesc *Tulburarea apelor* de pildă, *Zamolxe, Meșterul Manole, Cruciada copiilor,* sau *Danton* și *Act venețian.*

Lucian Blaga și Camil Petrescu, singurii dramaturgi care au scris un mare teatru, singurii care au dat în această epocă o operă dramatică purtătoare de poezie și gîndire, au fost, și desigur lucrul nu e întîmplător, niște mari intelectuali, a căror importanță este egală și în domeniul filozofiei. Între ei, mai ales în primul deceniu al perioadei, cînd și-au scris principalele piese de teatru, a existat un dezacord de poziții teoretice, cît și de concepții artistice. Blaga, tributar expresionismului german și unei filozofii în ultimă esență iraționalistă, avea și despre teatru o concepție corespunzătoare, care leagă dramaturgia lui de cea a unor Werfel sau Claudel și pe care nu o dată a indicat-o sub denumirea de „teatru al esențelor". Camil Petrescu pleca de la o concepție raționalistă, pe care în timp și-a formulat-o teoretic în ceea ce a

numit el „substanţialism", găsindu-i ulterior o confirmare şi o precizare în fenomenologia husserliană. Teatrul lui este, cel puţin în primă instanţă, un teatru realist, de genul Ibsen sau Cehov ; ca om de teatru, teoretician şi pedagog în materie de regie, Camil Petrescu mergea pe curba Antoine — Stanislawski — Copeau — Jouvet — Dullin, adică pe o linie care, căutînd o anumită esenţialitate şi poezie a spectacolului, tinzînd la o anumită disciplină interioară, nu a aderat niciodată nici în dramaturgie, nici în regie la experimentele expresioniste şi la un teatru abstract, de mituri şi simboluri, ca al lui Blaga. În piesele lui Camil Petrescu, personajele au totdeauna o individualitate precisă, o stare civilă şi un nume propriu ; sînt totdeauna legate de un context social bine determinat ; nu avem de a face cu figuri anonime, simbolice şi atemporale. Teatrul lui Camil Petrescu e un teatru „umanist", al cărui accent cade în mod consecvent pe conştiinţă ; e un teatru al dezbaterii intelectuale.

E clar că în teatrul (ca şi în romanele) lui Camil Petrescu nu avem de a face cu un realism de primă instanţă, cu o simplă reproducere a faptului brut, ci cu nişte trimiteri la semnificaţii cu valoare absolută. Noţiunea de „substanţialitate" se suprapune cu ceea ce Husserl numeşte „structura noematică" a fenomenelor şi are un caracter de perenitate şi transcendere, analog ideilor platoniciene. „Eu am văzut idei", această replică din *Jocul ielelor* a rămas ca un motto pentru întreaga operă a lui Camil Petrescu. De aceea, sensurile ideale direcţionează conduita eroilor camilieni. Tema „autenticităţii" de aici decurge. Prin termenul acesta nu trebuie să se înţeleagă „felia de viaţă", „documentul" sau materia de reportaj. Autenticitatea în accepţia lui Camil Petrescu trebuie să aibă girul şi acoperirea unui act de conştiinţă, deci de luciditate, deci de cunoaştere, ceea ce determină pe cale de consecinţă o problematică etică. Concepţia lui Camil Petrescu despre teatru şi literatură ca funcţie de cunoaştere se rezumă în formula : „cîtă luciditate, atîta conştiinţă, cîtă conştiinţă, atîta pasiune şi deci atîta dramă".

Camil Petrescu considera *Hamlet* ca fiind „drama absolută", „cea mai substanţială dintre toate... *Hamlet* este

drama lucidității. Este una din cele mai zguduitoare reprezentări ale lumii. În sensul văzut de noi, nu e dramatică decît confruntarea între sferele conștiinței pure, iar intensitatea dramatică este în funcție de amploarea acestei sfere și de orizontul ei de cunoaștere. Iată de ce o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalități puternice, a căror vedere îmbrățișează zone pline de contraziceri." (*Addenda...*)

Conceptul de dramă la Camil Petrescu se întemeiază așadar pe luciditate și se constituie din elementele necesar corelate de „substanțialitate" și „autenticitate". Drama înseamnă nu numai depășirea, dar negarea dialectică a „omenescului", *„des Allzumenschliches"* sau a ceea ce Heidegger numește *„das Man"* și *„in — der — Welt — sein"*, adică, în fond, umanitatea în condițiile sociale ale alienării ; ea este un proces de „des — alienare" sau reintegrare a ființei umane pe linia sensului ei ideal, care-i dă consecvență și preț, chiar dacă o duce la prăbușire.

Astfel se pune problema „realismului" la Camil Petrescu. El pleacă de la și păstrează contextul concret în care se angajează drama. Dar drama, prin caracterul ei exemplar și prin traiectoria ideală care o antrenează, abandonează conceptul primar al realismului. În *Mioara,* de pildă, într-o lungă paranteză explicativă de genul cunoscutelor lui paranteze, care nu erau numai indicații de regie, ci explicitări de sensuri, în momentul decisiv cînd Radu, pentru a-și salva autonomia fericirii sperate, optează pentru duel, Camil Petrescu scrie : „este vorba de ceea ce s-ar putea numi o experiență mintală concretă, fără pretenții de adevăr fizic. Nu pretindem că așa trebuie să se întîmple în viață" (Tabl. I, sc. 9, în *Teatru,* vol. II, București, 1957, E.S.P.L.A. — Această paranteză nu figura în versiunea publicată împreună cu *Act venețian,* de asemenea prima versiune, în *Caietele Cetății literare*). Mai precis se exprimă Camil Petrescu tot în *Addenda* : „Un cadru concret este dificil de realizat, dar nu excesiv merituos ; pe de altă parte, elaborarea de esențe în libertate este și ea dificilă, dar abia ceva mai mult decît cea dinainte ca merit. Cadru fără esențe este ceea ce reali-

zează literatura bună realistă, naturalistă ; esențe fără cadru este ceea ce a încercat, amețită la rece de propria ei ispravă, și literatura expresionistă... Ambele aceste modalități, de merite relative, sînt infinit depășite, în parte și laolaltă, de conjunctul integrării esenței în concret." Formula aceasta a „conjunctului" esenței în concret este fundamentală pentru gnoseologia și estetica lui Camil Petrescu ; în înțelesul acesta a adîncit el teoria aristotelică și clasică a imitației, în cîteva rînduri de superior bun-simț, cu puterea marilor paradoxuri : „am văzut imitații de pe alte opere, întocmai, dar, còpii «perfecte» și «fără valoare» și care să nu fie decît «còpii perfecte» și «fără valoare» de pe obiecte din natura externă ori cea psihologică noi nu am întîlnit niciodată. Și cu toate acestea, noțiunea de «còpie» perfectă și fără valoare e una din cele mai utilizate în cultura de azi... Asemenea còpii de pe natură, ca acelea vizate de noi, și așa cum au fost formulate, nu există și nu sînt în acea formă posibile. Ele nu sînt — în aceste cazuri vizate — niciodată «credincioase», «fidele», «perfecte». În toate aceste cazuri e vorba de falsuri grosolane, care reproduc originalul doar cum covoarele de imitație fabricate în serie reproduc covoarele originale. *Asemănarea perfectă* nu stă în afară, în copia privită, obiectizată, ci în procesul receptiv. E o iluzie provocată de incapacitatea *dublă* a celui ce emite judecata «copie», mai întîi, de a cunoaște originalul și pe urmă, incapacitatea de a examina copia însăși, cum mai e probabil și o greșală de formulare. Asemenea asemănări (și încă nu perfecte) nu se întîlnesc decît numai în creațiile propriu-zise. Și nu putem da un exemplu mai hotărîtor decît pictura din ce în ce mai prețuită a lui Vermeer van Delft. Din numărul, practic nesfîrșit, de asemenea reproduceri în lumea întreagă, cîteva sînt fidele și acestea se întîlnesc în genere la foarte puțini dintre adevărații artiști pe care i-a avut lumea". (*Modalitatea estetică a teatrului,* Buc., 1937, p. 79—80.) Cîteva pagini mai înainte scria, tot despre teoria imitației : „E un fir care se poate urmări în estetică necontenit, de la dogmatismul raționalist, pînă la cel realist de la sfîrșitul veacului trecut. E dogmatică această vedere despre artă, tocmai fiindcă admite ca o

certitudine o realitate exterior dată care ar putea fi copiată cu ușurință. Dar dacă nu există nici măcar o natură aparent fizică nerealizată fără colaborarea spiritului, cu atît mai mult e cu neputință de admis că realitatea psihologică și socială, în care spiritul e în același timp implicat și ca parte constitutivă și ca observator, într-o curgere concretă, ar putea suporta vreodată, mai mult de o clipă, aplicația hîrtiei de calchiat a unui «observator» naiv." *(Ibidem.)* Captarea esenței în concret, obținută prin atenta descriere a fenomenalității și a participării conștiinței ca „parte constitutivă" a concretului, respectiv, analiza semnificațiilor în conștiință, este propriu-zis atitudinea și metoda fenomenologiei. Încă înainte de contactul cu filozofia lui Husserl, în care a descoperit riguros formulate într-o metodologie a cunoașterii propriile lui tendințe teoretice, Camil Petrescu se situase de fapt pe asemenea poziții, așa cum am arătat, prin tema „substanțialității" și „autenticității".

În însăși creația sa, încă de la debut, și anume în opera dramatică din primul deceniu al activității lui literare, el s-a orientat în sensul acesta, înțelegînd arta ca funcție de cunoaștere pe linia luciditate — cunoaștere — conștiință — pasiune — dramă. Încă în prima lui piesă, *Jocul ielelor*, apare într-o replică a lui Gelu Ruscanu către Praida (Tabl. XII, sc. 1), formula : „Cîtă luciditate atîta existență și deci atîta dramă". (Chiar dacă această frază a fost introdusă în piesă abia la remanierea ei din 1945, ea își găsește și justifică perfect locul în piesa de debut.) Variantele formulei apar stăruitor în acel text capital de filozofia teatrului care este paragraful despre *Mioara* din *Addenda la falsul tratat* (1947) : „cîtă conștiință pură, atîta dramă" ; „cîtă luciditate, atîta dramă" ; „cîtă conștiință, atîta pasiune și deci atîta dramă". E deci limpede că personajul de dramă nu poate fi decît un lucid, o ființă trăind sub semnul problematicului, mistuită de febra cunoașterii. Deci : „un personaj esențial dramatic nu poate fi, trebuie spus, decît un intelectual (dar nu un specios al intelectului, căci sensul curent e lateral), fiindcă nici un mod al conștiinței nu este posibil în afară de intelectualitate" *(Addenda...).* Intelectualul nu e definit prin profesie și statut social, ci este omul mînat de pasiunea adevărului, obsedat de

inteligență : „nu putem totuși întîrzia să subliniem caracterul noocratic al dramei absolute și să declarăm că personajul ei autentic este un om capabil de crize în conștiință, de ordin cognitiv, nu moral în esență" *(Ibidem).* În această accepție, alături de un Gelu Ruscanu, un Pietro Gralla sau un Danton, alături de un Hamlet sau un Oedip, intelectual e fără îndoială și Anca din *Năpasta* lui Caragiale, și un Toma Panduru sau fiul său Damian din *Un om între oameni* al lui Camil Petrescu. (Și Lisandru Hergă din același roman e poate o replică populară a lui Pietro Gralla.) Numai un atare personaj poate fi un personaj de „dramă absolută", avînd o „cauzalitate dramatică absolută, adică imanentă conștiinței, în care acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive..." *(Ibidem.)*

E totuși de remarcat că excluderea implicației etice e o inadvertență a lui Camil Petrescu ; elementul cognitiv e doar primordial, nu exclusiv ; el e totdeauna determinant în ordine morală.

Asocierea lucidității cu pasiunea e de cel mai curat spirit stendhalian, regăsind de altfel și un gînd al lui Pascal : *„à mesure que l'on a plus d'esprit les passions sont plus grandes"* și paradoxul său genial : *„l'amour et la raison n'est qu'une même chose"* (în *Discours sur les passions de l'amour*). Această asociere o susține într-un eseu celebru, *Liebe und Erkenntnis,* fenomenologul din școala husserliană Max Scheler, pe care nu se poate să-l fi ignorat Camil Petrescu, dar pe care nu-l citează niciodată și de a cărui orientare etic-religioasă în spirit augustinian sigur că se simțea străin ; filozoful acesta este prin excelență exponentul a ceea ce Camil Petrescu numea preocupare „cazuistică" în opunere cu cea „de cunoaștere". (Cf. Camil Petrescu, *Îndoita sursă a termenului „experiență", Revista Fundațiilor,* mai 1934.) Camil Petrescu a respins teza comun acceptată a incompatibilității pasiunii cu luciditatea : „Știm că identificînd personajul esențial dramatic cu intelectualul, fluctuant în conștiință, sîntem în conflict cu tradiția teoretică seculară, care opune intelectului pasiunea, făcînd din intelect o frînă a pasiunii și chiar a capacității de acțiune sau văzînd în pasiune o anihilare a

intelectului. La nivelul degenerat, academic, al criticii, se opune cu ostentație în opera de artă tipul «viu», care e cel exclusiv pasional, instinctiv, voluntar, tipului cerebral, considerat ca artificial, neviabil, inconsistent. Nu e locul să discutăm aici în ce măsură Bergson însuși confundă esența instinctului cu intuiția, opunînd-o intelectului." *(Addenda...)* (Distincțiile, importante, pe care le face filozofia clasică, cea kantiană și post-kantiană în special, între „intelect", „rațiune", „conștiință" sînt aici neglijate cu bună știință, toți termenii aceștia echivalîndu-se într-un concept global al unei drame a lucidității.) Concentrînd sensul pasiunii asupra dragostei, conjuncția ei cu inteligența este proclamată ferm în *Act venețian* :

„*Alta* : De ce amesteci inteligența în jocul acesta amăgitor al dragostei? Dragostea este vrajă și beție, iar inteligența omului, ca și judecata, nu mai au ce căuta în dragoste...

Pietro : E după cum vede fiecare. Eu socot să nu iubim numai cu inima sau numai cu alte organe. Iubim cu totalitatea ființei noastre. Vorbeai că dragostea este beție, ei bine, omul inteligent nu se îmbată...

. . . .

Pietro : După cum vezi, au fost în joc toate funcțiile ființei mele gînditoare... necesare și în alte împrejurări ale vieții, adică tot ceea ce făcea privirea mea puternică, pasul meu sigur, miezul însuși al personalității mele... Falimentul iubirii, dacă iubire a fost, este și falimentul minții...

Alta (*își mușcă buzele îndurerată*) : Dar, Pietro, asemenea însușiri nu joacă nici un rol atunci cînd iubim... atunci cînd un bărbat iubește...

Pietro : Nu pot accepta acest mod josnic de a considera iubirea... Eu am iubit altfel. Mintea trebuie să ne dicteze ceea ce e de iubit. Bucuriile adevărate ale dragostei sînt bucurii ale minții.

(Act. III sc. 5)

Concepția despre iubire ca pasiune unică și totală, „iubirea-monadă", ridicată deliberat, prin intervenția spiritului, la un absolut, este o concepție stendhaliană. Dragostea lui Pietro Gralla pentru Alta, așa cum este expusă în actul I, este un caz de ceea ce Stendhal numește „cristalizare" : „*Ce*

que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections" (*De l'amour*, ch. II).

Din concepţia lui Camil Petrescu rezultă adevărul acesta cu aparenţă de paradox că dragostea nu e un fenomen natural, ci unul intelectual. E un produs al spiritului, un fapt de cultură. Acesta e în legenda lui Tristan şi Isolda sensul *filtrului*, după absorbirea căruia se îndrăgostesc iremediabil unul de altul. E o stare de excepţie, rezultatul unei elaborări, al unei arte, al unei alchimii. La Rochefoucauld spunea că puţini oameni s-ar îndrăgosti dacă nu s-ar vorbi atîta de dragoste. Aceasta e şi concepţia lui Stendhal, care studia formele de dragoste după tipurile de civilizaţie. Pentru Camil Petrescu, ca şi pentru Stendhal, iubirea, şi pasiunea în genere, au un caracter noocratic, care le sublimează.



DILEMA LUI GELU RUSCANU

Comună cu Stendhal este la Camil Petrescu asocierea, paradoxală, a unei concepții aristocratice despre viață cu o simpatie profundă pentru spiritul de revendicare popular. Dar etosul aristocratic stendhalian avînd un sens axiologic, și nu social, capătă la Camil Petrescu o determinare teoretică în conceptul de noocrație, iar simpatia pentru revendicările populare merge la el pînă la solidaritate și se manifestă prin revoltă. *Noocrație și revoltă* — aceasta e formula ce rezumă atitudinea lui Camil Petrescu, în general, și prima lui operă de creație, piesa *Jocul ielelor,* în special.

Această primă lucrare a lui Camil Petrescu rămîne, cu toate inegalitățile și viciile ei de susținere, textul care cuprinde, condensate în germen cu maximă putere, temele fundamentale pe care le va dezvolta autorul în cursul întregii lui vieți de intelectual și artist, dacă nu „angajat", în orice caz militant. „...cu ea m-am încîlcit în jocul inextricabil al antinomiilor în așa măsură, că, întocmai ca și eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru restul vieții de «jocul ideilor» întrevăzute în sferele albastre ale conștiinței pure, care mi-a apărut încă de atunci ca «jocul ielelor», scrie în 1947 autorul *(Addenda la falsul tratat).* Piesa aceasta, pe care a scris-o ca un posedat într-o febră creatoare irezistibilă, dîndu-i în primele trei luni patru versiuni pentru a o relua 30 de ani mai tîrziu și a-i da forma definitivă, s-a născut, cum mărturisește autorul *(Addenda...,* și cum de altfel se simte și în piesă din încordarea textului), dintr-o

izbucnire de revoltă : „Greu aş putea să uit vreodată rădăcinile sociale ale carierei mele de trudnic în ale scrisului. Student, solicitat de toate contradicţiile şi mirajele, mă întorceam pe înserate, într-o sîmbătă din mai 1916, cu obrajii încinşi de invidie şi dezgust, cu pumnii strînşi de înfrigurare, de la o «bătaie cu flori» de la rondul al doilea de la Şosea... Zdrobite în picioare, corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tînărului de 22 de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile ştiute, de altfel, pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun... Înţelegeam atunci că lumea asta nu e «cea mai bună cu putinţă», că Leibniz nu avea dreptate." Să reţinem cuvîntul, pus acolo cu bună ştiinţă, din scrupul de adevăr şi autocunoaştere : nu numai cu dezgust, dar şi „cu invidie". Tînărul care nu şi-a cunoscut părinţii, crescut din mila altora, bursier la şcoală printre copii de oameni avuţi, inteligent, ambiţios, însetat de cultură şi frumuseţe, a rîvnit la rafinamentul şi strălucirea lumii bogate. Detestînd superficialitatea şi ignoranţa, dispreţul, infatuarea, futilitatea şi egoismul parazitar al păturii suprapuse şi exploatatoare, Camil Petrescu înţelegea care poate fi pentru cultură şi pentru o armonioasă împlinire a fiinţei umane valoarea opulenţei. Din toată opera lui, cei care nu l-au cunoscut ca persoană pot vedea cît de sigur şi-a asimilat el, pînă la un soi de discretă erudiţie, uzanţele şi cazuistica societăţii înalte : nuanţele de rafinament vestimentar, de pildă, şi de viaţă mondenă apar în opera lui cu perfectă stăpînire şi au aceeaşi importanţă ca la Balzac sau la Proust. Ambiţia şi energia unui Julien Sorel se simt cu putere în scrisul lui Camil Petrescu şi îi revelă propriile aspiraţii. În *Suflete tari,* care este reversul *Jocului ielelor,* tema „arivismului" la Andrei Pietraru apare ca expresia acestui apetit de a anexa valorii personale a intelectualului sărac strălucirea socială care i se cuvine. Dacă în *Suflete tari* e vorba de un intelectual de origine modestă, care încearcă să cucerească viaţa pătrunzînd în sferele aristocraţiei sociale, în *Jocul ielelor,* raportul e inversat : avem de-a face cu un intelectual aristocrat, care s-a rupt de lumea lui, îmbrăţişînd cauza revoluţiei sociale. Prin datele iniţiale, personajul lui Gelu Ruscanu e vădit inspirat de atitudinea şi acţiunea lui

N. D. Cocea, sub al cărui patronaj a debutat Camil Petrescu în publicistică. Dar trăsăturile eroului diferă de ale modelului ; în Gelu Ruscanu, autorul s-a hipostaziat pe sine, plasîndu-se în contextul de viață pe care și l-ar fi dorit : nobil și bogat, folosind dincolo de ele avantajele acestor condiții de pornire (bună educație, studii în străinătate, cunoașterea lumii, experiența aventurilor galante și a pasiunilor împlinite etc.). În *Suflete tari,* autorul s-a hipostaziat într-o altă versiune a lui Julien Sorel ; în *Jocul ielelor, mutatis mutandis,* într-o variantă a lui Fabrice del Dongo. În ambele piese, ca și în celelalte opere ale sale, dramatice sau epice, autorul și-a scris, cum spune Thibaudet despre Stendhal, cîte o „autobiografie posibilă" în condiții imaginare. Revoltat de intolerabila inechitate socială, autorul se transpune, în prima lui piesă, într-un erou care, rupînd toate punțile cu lumea din care făcea parte și repudiind-o, se consacră cauzei clasei muncitoare și idealului revoluționar.

Convertirea lui Gelu Ruscanu la cauza revoluției sociale e de natura revelațiilor abrupte, radicale, transcendente ; drumul Damascului sau întîlnirea lui Hamlet cu spectrul. De aici ruptura cu tot trecutul personal, cu toate afectele, cu toate dorințele sau ispitele ; acestea sînt dintr-o altă viață. Eroul, care a gustat din toate satisfacțiile vieții, nu mai vrea nimic pentru sine : menirea lui e unică, rectilinie, de o intransigență absolută, dictată de imperativul categoric al unei misiuni vindicative, justițiare, total dezinteresate. De aici caracterul ideal și abstract, de un soi de puritanism laic, al concepției lui Gelu Ruscanu despre revoluție. După revelația inițială, de ordinul absolutului, care l-a precipitat în revoluție printr-o frîngere în unghi drept, la verticală, a conștiinței, revelațiile ulterioare, succesive, care îi vor sfîșia conștiința pînă la pieire, sînt de ordinul pragmaticului și concretului, în plan orizontal. Nodul teoretic al piesei, care-i dă acesteia o încărcătură dramatică ce ridică toate celelalte episoade ale conflictului la o putere covîrșitoare, e confruntarea dintre concepția lui Gelu Ruscanu despre o dreptate absolută și transcendentă, și concepția pragmatică, imanentă, pe care o reprezintă Praida. „Luptînd ca Sinești să nu mai rămînă ministru, muncitorimea luptă pentru ideea de justiție absolută. Numai ideea de justiție absolută poate susține și închega con-

științele într-o luptă atît de grea ca a noastră" spune la un moment dat Gelu Ruscanu (act. II, tabl. VII, sc. 5). Dialogul dintre Ruscanu și Praida pe tema aceasta este decisiv pentru conflictul de idei al piesei :

Praida : Nu mă împac în totul cu felul dumitale de a concepe dreptatea. Vorbești despre această dreptate într-un mod foarte neașteptat, nu știu cum să spun... În sfîrșit... o dreptate inumană ? Dreptatea dumitale este cel puțin prea abstractă...

Gelu (are un gest moale de nedumerire ridicînd ușor ambele mîini) : Cum ar putea să fie altfel ?...

Praida (surprins) : O dreptate absolută ?

Gelu (cu o privire liniară) : Cum ar putea să fie dreptatea dacă nu absolută ? *(se închide cu un soi de îndîrjire în el însuși, nu mai ascultă nimic, parcă ar trece pe un alt tărîm).*

Praida : Dumneata pari obsedat de ideea de lege, de ideea de dreptate, așa pură... O dreptate absolut pură, ca o geometrie ?...

. . . .

Gelu (care a stat mereu pe gînduri, căutînd) : Mărturisesc totuși că nu văd ce ar fi o altfel de dreptate care s-ar da după toate vînturile, ca o giruetă... Care mai e atunci criteriul ?...

Praida : Criteriul este totdeauna o cauză... Este drept numai și numai tot ce slujește cauza pentru care luptăm... cauza muncitorească. Numai cauza e mare...

Gelu (nu știe ce să creadă. Parcă s-ar fi răsturnat în el dimensiunea unui orizont. Se scoală și face cîțiva pași, amețit. Mîinile parcă nu știu ce să mai facă, se mîngîie, se frămîntă una pe alta. Se ridică, ia o floretă din panoplie, o îndoaie gînditor, lovește cu ea, concentrat. Pe urmă, vine iar la locul lui, palid, înmărmurit, extenuat) : Tovarășe Praida. Am descoperit pe neașteptate un continent nou, cu alte fluvii, alți munți nebănuiți, cu populații necunoscute. *(Neted, dur.)* Dumneata așezi partidul deasupra dreptății... *(a rămas încremenit).*

Praida : Altfel de unde o să știu ce e dreptatea ?...

Gelu : Cu alte cuvinte, pentru dumneata dreptatea e în funcție de interesele muncitorilor ?...

Praida : Dacă nu e așa, atunci ce poate fi dreptatea ? O simplă abstracție ?

Gelu : Nu... nu... tovarășe... Eu lupt pentru cauza muncitorească și îi sînt devotat atît de mult... numai și numai fiindcă socot că dreptatea este cu ea. Mi-aș da viața pentru muncitorime, numai și numai fiindcă ea este sub steagul dreptății, și nu dimpotrivă. Am socotit totdeauna că dreptatea e absolută. Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăși.

Praida : Periculos mod de a vedea... Și de altfel fals... cu totul fals... plin de riscuri... Logica asta pură sfîrșește iremediabil în marasmul incertitudinilor. Dreptatea asta formală, abstractă, are să te lase o dată suspendat în gol... tocmai cînd îi vei căuta mai disperat conținutul. Și atunci n-aș vrea să fiu în locul dumitale... Ideile ? Hm !... hm !... E ceva mai sigur materialismul istoric.

(Act. II, tabl. VIII, sc. 2.)

Conflictul acesta este în aparență, sau pînă la un punct, cel dintre un kantian și un marxist. Dar în realitate, etica marxistă nu este doar una pragmatică ; toată critica societății burgheze și analizele mecanismului de exploatare a proletariatului în sistemul capitalist făcute de Marx cu obiectivitate științifică, la adăpost de orice obiecție valabilă, demonstrînd cauzele cruntei inechități de care suferă clasa muncitoare în acest sistem, se raportează la o conștiință a dreptății, care e totuși una apriorică (sau cel puțin *și* apriorică) și aparține, de altfel, și umanismului laic și progresist anterior. Oricît de revoluționar și tranșant, marxismul a integrat într-o sinteză dialectică filozofia clasică anterioară și, dacă a respins dogmatismul raționalist (așa cum l-a respins, de altfel, și criticismul kantian), el nu e mai puțin o filozofie raționalistă ; accentul teoretic în marxism e pronunțat, și de altfel revendicat expres de Marx. Ceea ce e nou este întregirea și verificarea teoriei prin practică, dar conceptul acesta de *praxis* e riguros determinat filozofic. Recursul la practică ține el însuși de rigoarea și complexitatea teoretică și nu face din marxism o concepție pragmatică și relativistă. Dacă modul de a vedea al lui Ruscanu este într-adevăr periculos, cum spune Praida, nici al acestuia nu e mai puțin periculos, cu tot bunul lui simț realist. Poziția lui Praida e în fond simplistă și reduce socialismul la un înțeles gregar, cum au arătat cu

dreptate doi comentatori (H. Bratu și V. Moglescu, în introducerea la *Teatru* de Camil Petrescu, Buc., 1957, vol. I, p.17). Praida are totuși avantajul experienței lui de activist în mișcarea muncitorească internațională, al unui simț al realităților și al unei lucidități care-i dau o admirabilă siguranță și fac din el un personaj extrem de atrăgător. Bărbatul acesta puternic, cu barbă blondă, flegmatic fumător de pipă, ironic, comprehensiv, curajos, profund atașat cauzei clasei muncitoare, e una din cele mai simpatice figuri ale teatrului lui Camil Petrescu și face un fericit *pendant* fanaticului idealist, devorat de setea absolutului, care e Gelu Ruscanu.

Acesta, e clar, nu are nimic dintr-un marxist, etica lui decurge dintr-o concepție net metafizică (în accepția de non-dialectică), iar adeziunea lui la socialism e determinată de un extremism justițiar de o puritate absolută, de esența „clericaturii", așa cum a definit-o Julien Benda (participarea acestuia din urmă la mișcările de stînga ale Franței de după afacerea Dreyfus și la cauza clasei muncitoare e de aceeași natură cu a lui Ruscanu, care ar fi putut și el să se numească *„un régulier dans le siècle"*). Trebuie spus însă că socialismul pe care îl are în vedere piesa, anterior experienței istorice leniniste, are ca model socialismul francez de după unificarea din 1904, care, declarîndu-se marxist și preconizînd revoluția socială, atrăgea un mare număr de intelectuali de stînga, mulți din ei ieșiți din celebra „Ecole Normale Supérieure", în genere cu o solidă îndoctrinare kantiană. *„Kant qui genuit Fichte, qui genuit Hegel, qui genuit Marx..."* Formula aceasta, adesea întrebuințată cu adresă polemică, subliniază baza kantiană a ideologiei multor intelectuali socialiști de formație universitară, proveniți în genere din mica burghezie, și explică întrucîtva neîncrederea pe care muncitorii o aveau uneori în intelectuali. De altfel, Praida chiar spune acest lucru la un moment dat : „Înțelegeți acum de ce nu au încredere muncitorii în intelectuali ? Pentru că de două mii de ani intelectualii sînt incapabili să se descurce din ițele ideilor... Nu aș vrea să mă înțelegeți greșit... Și noi prețuim ideile... Dar le cunoaștem înțelesul... Ideile sînt așa ca Steaua Polară... să meargă oamenii spre ele cînd au un cîrmaci bun. Dar nimeni nu s-a gîndit vreodată să ancoreze în Steaua Polară..." (Act. III, tabl. XII, sc. 1.) Paradoxul e că dînd această frumoasă imagine despre idei, Praida (și totodată autorul, care trebuie să

fi cunoscut totuşi *Critica raţiunii pure)* exprimă fără să vrea o teză kantiană, anume cea despre „ideile regulative", cu caracter transcendent, asimilate ideilor platoniciene, în opunere cu „ideile constitutive", cu caracter transcendental, şi care intră în condiţiile apriori ale experienţei !

În tot cazul, adeziunea lui Gelu Ruscanu la revoluţia socială nu-i atît de singulară şi incongruentă cum apare din confruntarea idealismului lui metafizic şi anistoric cu conştiinţa de clasă, dialectică şi pozitivă, a lui Praida. Faptul de a fi kantian nu face din nimeni, e drept, un militant pentru cauza proletariatului, dar nici nu-l împiedică de la aceasta, în ordinea practică cel puţin. Îmi pare greşită afirmaţia comentatorilor citaţi mai înainte, care spun că, „apărînd conceptul kantian al «dreptăţii în sine», militînd pentru etica absolută, Gelu Ruscanu nu a părăsit totalmente poziţia ideologică a burgheziei" (*Op. cit.*, p. 15). Mai întîi, Ruscanu nici nu este propriu-zis sau în mod declarat un kantian. El este un „incoruptibil", un om al „mîntuirii publice" din familia lui Saint-Just şi Robespierre ; această poziţie concordă într-adevăr cu etica formală a lui Kant, dar trece pe versantul acţiunii, la stadiul culminant al Revoluţiei. Oamenii „mîntuirii publice" şi ai anului 1793 depăşeau cu mult aspiraţiile burgheziei, care, după Thermidor, cum se ştie, le-a frînt şi frînat acţiunea. Marx şi Engels au arătat limpede antagonismul dintre terorismul revoluţionar şi burghezia liberală, în perioada respectivă (*Sfînta familie*, în *Opere*, vol. II, Buc., 1958, p. 138). Cu atît mai mult în epoca lui Saru-Sineşti o poziţie de tipul Saint-Just e departe de a mai fi una burgheză. Ea reprezintă o funcţie ireductibilă de consecvenţă şi rigoare principială şi îşi găseşte totdeauna locul într-o mişcare revoluţionară, chiar dacă experienţa reală o aruncă în impas. Nu a fost, desigur, aceasta poziţia lui Camil Petrescu, cum se vede clar în *Danton*, dar în *Jocul ielelor* s-a hipostaziat într-o atare figură care oferea o temă dramatică exemplară : antinomia dintre idee şi realitate.

Gelu Ruscanu este într-adevăr „un filozof din sec. al XVIII-lea", cum spun comentatorii amintiţi, dar nu e prin aceasta, cum li se pare aceloraşi, o „figură anacronică". Poziţiile filozofice nu sînt niciodată anacronice, chiar dacă sînt minoritare faţă de mentalitatea sau ideologia dominantă a unei epoci. De altfel, pragmatismul cinic şi sofismele setei de

putere ale lui Saru-Sinești, care exprimă într-adevăr filozofia burgheză din secolul nostru, reproduc mai mult sau mai puțin tezele lui Callicles din *Gorgias* al lui Platon.

Pe Gelu Ruscanu, de altfel de mai multe ori în text raportat la Saint-Just, autorul îl prezintă chiar ca înfățișare și vîrstă asemănător acestui model : „Gelu e un bărbat ca de douăzeci și șapte-douăzeci și opt de ani, de o frumusețe mai curînd feminină, cu un soi de melancolie în privire, chiar cînd face acte de energie... Privește drept în ochi pe cel cu care vorbește și asta îi dă o autoritate neobișnuită. Destul de elegant îmbrăcat, deși fără preocupări anume", spune paranteza replicii lui Gelu, la prima lui intrare în scenă (act. I, tabl. I, sc. 2). Fascinația angelică a personajului și recea exaltare a spiritului său trebuie să fie irezistibile, pentru ca acest Hamlet al socialismului să nu apară ca un simplu acrimonios plin de resentimente ; replica lui (act. II, tabl. VIII, sc. 1) : „n-am spus niciodată că sîntem umani. Dreptatea este inumană", această teribilă maximă decurge dintr-o cumplită iubire de oameni, ale cărei consecințe sînt implacabile, ca și la Saint-Just.

Hipostaziindu-se, cum spuneam, într-un erou a cărui poziție n-o împărtășește, autorul nu a făcut din el exponentul concepțiilor sale, dar l-a situat în coordonatele acestora : noocrație și revoltă. Propriile sale concepții și contradicții autorul le-a pus în dezbatere prin dialogul principalilor protagoniști ai piesei : ele se regăsesc atît la Ruscanu, cît și la Praida, la *raisonneurul* sceptic Penciulescu și chiar și la Sinești. Acesta dă *Jocului ielelor* o tensiune intelectuală, o splendidă ciocnire a inteligențelor și o gravitate a răspunderii morale, datorită cărora piesa rezistă în ciuda deficiențelor ei. Căci piesa, pe lîngă un balast ce o face inegală și prolixă, ca, de pildă, episodul lacrimogen cu Petre Boruga la închisoare, sau aparițiile maniacului Kiriac etc., se sprijină în întregime pe două greșeli. Mai întîi, în campania de presă contra ministrului Sinești, Ruscanu anunță, dar amînă publicarea unui document acuzator. Procedeul acesta riscă fie să dea impresia unui șantaj, în cazul că în cele din urmă documentul nu apare, fie să provoace din partea celui vizat voința de a-și suprima adversarul, cum s-a întîmplat în cazul lui Gaston Calmette, asasinat de d-na Caillaux, fapt de altfel mult comentat în piesă. Léon Daudet explică în *Bréviaire du journa-*

lisme (şi în multe alte cărţi), referindu-se tocmai la cazul Calmette, că un ziarist care urmăreşte să înlăture din viaţa publică pe cineva, împotriva căruia dispune de documente compromiţătoare, trebuie să publice din capul locului şi fără preaviz tot ce posedă mai tare, producînd astfel un şoc irevocabil, dirimant pentru cel vizat şi evitînd riscurile arătate. Toată drama lui Ruscanu, în condiţiile date ale piesei (căci virtualmente era inevitabilă într-un fel sau altul), e declanşată de această greşeală. Dar fără ea n-am fi avut *această* piesă. După cum n-am fi avut-o nici fără a doua greşeală, cea de a crede în valoarea juridiceşte probantă a unei scrisori intime de la soţia lui Sineşti relatînd asasinatul comis de acesta. Faptul de a porni la atac cu probe formal insuficiente e o greşeală greu scuzabilă la un jurist şi gazetar combatant ca Ruscanu şi, în cele din urmă, scump plătită. Sineşti, avocat mai rutinat şi mai abil în controversă, repurtează asupra lui o victorie strălucită, în disputa din actul III, tabl. X scena 2 : „Crîncen jucător", cum spune Praida, şi „infernală canalie" (scena 2).

Dar între Sineşti şi Praida, nu mai există alegere pentru Gelu Ruscanu. Odios unul, celălalt generos, amîndoi reprezintă relativismul pragmatic şi empiria lumii acesteia. Unul e Claudius, celălalt Fortinbras, aducătorul echităţii, care e umană şi divizibilă. Dar justiţia e inumană, absolută, totală. *The rest is silence.*

TEMA DUELULUI LA CAMIL PETRESCU

Suflete tari, prima piesă jucată a lui Camil Petrescu şi singura cu succes în acel timp, e comparativ net inferioară *Jocului ielelor,* dar a însemnat, după o lungă perioadă de producţii „originale" mediocre, convenţionale, minore, primul spectacol cu o piesă românească de ţinută intelectuală, de la Caragiale, Davila şi Ronetti-Roman încoace. În cronica sa, Ion Marin Sadoveanu scria : „Hotărît că un fapt e evident : talentul d-lui Petrescu e de esenţă stendhaliană. Are însă, în teatru, şi un predecesor, pe care lucrul acesta nu l-a împiedicat să fie mare : Curel" (*Revista vremii,* nr. 15/1922). Lăsînd la o parte ideea că a fi stendhalian ar putea fi un handicap pentru un scriitor (prejudecata originalităţii, pe care a combătut-o pertinent Camil Petrescu însuşi) şi invocarea uitatului astăzi (poate pe nedrept) François de Curel, meritul cronicarului nu e mare de a fi relevat esenţa stendhaliană a unei piese care o declară expres în text, dar e totuşi prima semnalare a acestei filiaţii.

Totuşi, şi lucrul acesta a fost remarcat de unii critici, Andrei Pietraru, în comparaţie cu Julien Sorel, pare mai curînd un abulic şi un timid, inhibat de prezenţa femeii iubite ; de altfel, sentimentul lui pentru Ioana Boiu e determinat de un fel de epatare faţă de rangul, morga şi luxul acesteia ; ceea ce îl atrage la ea e mai mult „ce reprezintă" şi „ce are", decît „ce este" (ca să folosim aceste discriminări schopenhaueriene). Iubirea lui nu are nimic erotic, nimic senzual ; de altfel, Ioana Boiu e cu totul lipsită de feminitate şi atracţie, e rigidă, de o suficienţă insuportabilă şi francamente

antipatică (adică mult mai mult decît ar fi vrut autorul) ; distincția și aristocratismul, pe care plebeul Pietraru le admiră la ea, sînt false (nici numele de „Boiu-Dorcani“ nu e bine găsit, nu e un nume boieresc, ci e de aceeași categorie cu „Saru-Sinești“ ; numele la Camil Petrescu sînt uneori, și mai ales în piesa aceasta, imposibile : „Mierceanu“, „Miocescu“ etc.). Deci, pe de o parte, Andrei Pietraru, inhibat, apăsat de complexe, nu are energia rece și premeditată a lui Julien Sorel, e un arivist doar veleitar, ratat (cum bine îl califică Ioana Boiu), care se iluzionează cu sterile visuri de glorie ; pe de altă parte, iubirea lui e surogatul sentimental al unor apetituri sociale, nu sexuale.

Suflete tari, în ciuda subiectului luat din *Le rouge et le noir* și a comentării acestui roman în piesă, e în esență mai puțin stendhaliană decît alte opere ale lui Camil Petrescu. Este în această piesă o psihologie cam meschină. Andrei Pietraru nu e un ambițios lucid și tenace ca Julien Sorel ; acesta știe să domine și să se domine ; lipsit de scrupule, are totuși o eleganță de jucător și o fermitate constantă în fața adversităților ; ofensele îi biciuiesc amorul propriu, dar nu îl înveninează. Andrei Pietraru, dimpotrivă, e perpetuu ulcerat și, compensatoriu, mai mult încrezut, decît conștient de sine. Orgoliul lui nu e decît vanitate nesatisfăcută, iar intelectualitatea lui nu se vădește (oricît ar fi de adevărat că nimeni nu poate citi tot și că omul cel mai cult ignoră multe cărți de primă importanță, e greu de admis că un presupus intelectual să nu fi citit pînă la 30 de ani *Le rouge et le noir* — e drept însă că avem de-a face cu un istoric).

Totuși, enorma lui acumulare pasională, monomania lui exclusivă reprezintă un transfer de energie care anihilează toate celelalte facultăți pentru una singură ; această potențare pasională are într-adevăr ceva stendhalian și nu e fără analogie cu comportarea lui Fabrice del Dongo în iubirea lui pentru Clelia Conti (dar la acesta e o iubire veritabilă, fără snobism de om „speriat“). Pasiunea lui acumulată irupe în momentul culminant — noaptea în care o cucerește pe Ioana, și atunci reușește să fie într-adevăr „tare“, deși cam prea elocvent. Dar nu se poate menține și, uluit de norocul lui, recade în conduita timorată și rampantă de la început. Izbucnirea lui, declanșată de brusca revelație a mediocrității sufletești a Ioanei, adică din momentul din care aceasta nu

îi mai impune, cedează, o dată cu succesul obținut, unei tendințe de compromis și tergiversare. Energia lui s-a manifestat printr-o *„poussée"*, o vîlvătaie repede consumată ; s-a aruncat, e drept, în adîncul apei, cum spune el însuși, dar apoi a început să înoate spre mal. Violența lui e impresionantă și e de înțeles ca, depășind momentul culminant, să facă loc unei calme siguranțe ; dar Andrei tot „speriat" rămîne, și satisfacția lui e una de amor propriu : „...îmi venea să strig, să iau de gît pe oricare dintre snobii aceia neluați în seamă de ea și să le răcnesc în față, să-i zgudui : pe mine m-a privit, nu pe voi, pe nici unul dintre voi toți ! O, dacă ați ști... dacă ați ști... ați turba de necaz..." (act. III, tabl. II, sc. 1). Pentru el, emulația e cu snobii, victoria lui e asupra acestora. Și nu e vorba de acel „snobism ironic", pe care Thibaudet îl releva la Proust, și nici de funcția de cunoaștere pe care o îndeplinește snobismul în opera proustiană (și pe care nici n-ar putea-o îndeplini în teatru, chiar cu parantezele arborescente ale lui Camil Petrescu). În fața aroganței disprețuitoare boierești, reacția lui Andrei Pietraru nu e nici revolta efectivă contra inechității, nici cealaltă formă a revoltei, arivismul energic și dominator, care ambiționează puterea în esența, nu numai în aparența ei. El nu merge pînă la îndrăzneala sfidătoare a unui Rastignac (*„à nous deux, Paris !"*), ci s-ar mulțumi cu o omologare socială prin recunoașterea statelor de serviciu și legalizarea colajului clandestin cu fiica stăpînului ; e drept că și Julien Sorel mizează pe asemenea mijloace, dar impunîndu-se, nu solicitînd recunoașterea.

E adevărat că în *Suflete tari* Camil Petrescu și-a propus o variantă foarte frumoasă și mai „teatrală" a temei stendhaliene : „...mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien Sorel ca să seducă pe d-ra de La Môle ar putea fi tematic înlocuită cu o irupere psihică atît de clocotitoare, atît de neprevăzută, încît să izbîndească în 40 de minute acolo unde eroul stendhalian avusese nevoie de luni și poate de ani de manevre calculate și dibuiri de tot soiul" *(Addenda la falsul tratat)*. De altfel, cum spuneam mai înainte, piesa se salvează prin această irupție, paralelă cu temerara provocare la duel de către Pietraru a prințului Bazil Șerban, spadasin redutabil. Scena juriului de onoare, la club (act. III, tabl. I), în care se relatează dezlănțuirea pe teren a lui Pietraru, „palid ca un mort și cu ochii ficși", este excelentă și dublează semnificativ

izbucnirea pasională din actul II. Figura lui Pietraru, deși absent, se precizează și se intensifică în această scenă, cu totul în avantajul lui.

Duelul, în aparență cu o motivare futilă, dar în fond cu un sens adînc, reprezintă, împreună cu sinuciderea demonstrativă din final, o a doua instanță, în fața căreia tot ce am spus pînă acum împotriva personajului rămîne pe drum, iar el trece într-un plan în care nu mai e vorba nici de arivism sau veleități ale amorului propriu, nici de snobism și epatare. Toate acestea joacă, desigur, și în cazul de față, ca la orice duel în moravurile societății aristocratico-burgheze a epocii, cu absurditatea pernicioasă a acestei superstiții mondene. Dar în cazul lui Andrei Pietraru, răzbunarea amorului propriu atinge, în violența ei, o treaptă unde se dezlănțuie revolta umilinței acumulate ; el mizează în duelul acesta toată pasiunea și toată ființa lui. Prințul Bazil Șerban îi făcuse lui Pietraru o ofensă derizorie și capricioasă, pe care oricine ar fi putut-o neglija (nici măcar de a o „suporta" nu putea fi vorba). Dincolo de aceasta însă, duelul însemna pentru Andrei o contestație crîncenă, revendicarea unui drept de *egalitate*, impunîndu-se ca *„dignus est intrare"* într-o lume care îl respingea ; e un duel cu acea lume în întregul ei, un asalt în citadela ei.

Mai departe însă, duelul acesta are și o semnificație simbolică, în ordinea amorului-pasiune, care este tema dramei și care, în lumina aceasta, va da alt sens comportamentului, în primă instanță atît de flasc al personajului. Stendhal, în *De l'amour*, enumeră patru tipuri de iubire, dintre care primul, cel mai de preț, este *„l'amour-passion"*, iar ultimul, *l'amour-vanité"*. În prima instanță, iubirea lui Pietraru pentru Ioana Boiu ne-a apărut sub această din urmă specie, dar stratul acesta superficial cedează la presiunea din adîncime, ce revelează un amor de tipul „pasiune".

Amorul-pasiune, cultivat de tradiția cavalerească și *„courtoise"*, se supunea unor probe de vrednicie, iscusință și bravură (*„prouesses"*, de la *„preux"*, adică literal : întîietăți) și unui ceremonial simbolizînd trepte de purificare și perfecționare spirituală. Duelul e una din principalele probe de această natură, nu numai de curaj și abilitate, dar și de purificare interioară prin reculegerea și „abluțiunea" prealabile și prin codul de reguli, ceremonial și simetrie pe care le prevede. De

la originile lui imemoriale, mitologice, şi pînă la practica lui cavalerească, duelul a avut totdeauna un caracter de sacralitate. În epoca modernă, pierzînd caracterul acesta, a devenit o simplă „superstiţie" snobă, dar în unele cazuri extreme, ca al lui Pietraru, regăseşte ceva din funcţia lui originară.

Idealizarea femeii în amorul cavaleresc are un sens extraconjugal şi anti-marital (cavalerismul şi poezia erotică trubadurescă reprezintă un protest contra condiţiei juridice a femeii). De aici, un element esenţial în amorul cavaleresc : *obstacolul,* care îl obligă pe amant la toată seria de *„prouesses"*, de subterfugii şi de comunicări voalate sub formă poetică şi criptică (*„trobar clus"*). Dar, cum remarcă Denis de Rougemont, în *L'amour et l'Occident* (Plon, Paris, 1939), obstacolul nu e numai o condiţie obiectivă şi fatală, ci, oarecum în chip nemărturisit, e dorit, provocat, inventat de amanţi parcă într-adins pentru a spori patima. Amorul cavaleresc e *pasiune* în accepţia etimologică a termenului : o suferinţă, dar una dorită, întreţinută, adîncită, o rană, dar una divină. E o maladie mortală, o atracţie a morţii („îndulcind cu dor de moarte", cum spune Eminescu), o sete de fuziune, de pierdere în Absolut. Amanţii sînt pierduţi pentru lume şi lumea pentru ei ; toată diversitatea lumii păleşte, e total sărăcită ; ei trăiesc într-o izolare obscură, clandestină şi nocturnă, care anticipă moartea (vezi oroarea faţă de zorii zilei în *Tristan*). Nu mai ştiu şi nici nu vor să mai ştie de nimic altceva decît de patima lor ; „e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă", cum spune Gheorghidiu, într-un pasaj de la începutul *Ultimei nopţi...* Dialogurile dintre Andrei şi Culai (personaj cuminte, „sănătos", rusticizant, lamentabil de pilduitor şi „sămănătorist") exprimă perfect opoziţia dintre „viaţă", cu lumina ei diurnă, şi patima mortală, nocturnă, tainică, a lui Andrei. Întreaga piesă, citită şi înţeleasă în semnificaţiile ei simbolice, nu omite nici unul din elementele amorului *„courtois"*. Autorul nu a fost probabil, sau nu pînă la capăt, conştient de aceasta, dar coincidenţele sînt prea complete pentru a fi întîmplătoare, şi voi încerca puţin mai tîrziu să le explic.

Mai este sinuciderea din final, în care un comentator a văzut, nu fără ingeniozitate, un act „oribil" şi un şantaj sentimental. Dar chiar de la începutul piesei îl vedem pe Andrei bîntuit de gîndul sinuciderii ; fascinaţia morţii volun-

tare face parte din exaltarea lui pasională. Iar cînd la urmă se sinucide, demonstrativ, o face ca supremă dovadă a sincerității și pentru a-și salva onoarea cînd totul e pierdut. Ideea că acest act e odios față de ființa iubită, prin remușcarea pe care i-o lasă și întunecarea oricărei eventuale fericiri viitoare, se poate susține numai în concepția eudemonistă a iubirii, dar nu în iubirea-pasiune, care e unică și mortală și care în esența ei e o *logodnă în moarte.* Dar mai e ceva de spus, și mai important ; așa cum o demonstrează Denis de Rougemont în cartea amintită, amorul cavaleresc, a cărui tradiție s-a perpetuat și răspîndit prin literatură și moravuri în toată civilizația europeană, pînă în zilele noastre, e de origină *cathară.* În acel *„trobar clus"* al provensalilor și în conceptul erotic cavaleresc, femeia iubită e un simbol pentru a exprima atracția Absolutului, adică o nostalgie a dispariției, o sete de contopire, de pierdere în divinitate. Catharii nu iubeau creatura, ci principiul increeat. De aceea, eros-ul lor e un dor de moarte. Doctrina lor admitea sinuciderea, după o asceză purificatoare și detașarea de lume. Cruciada contra albigensilor a exterminat erezia cathară în instituțiile și doctrina ei, dar formele sensibilității și spiritul ei au dăinuit chiar golite de conținutul lor ezoteric. (Maniheismul, vechea doctrină care a stat la baza acestei erezii, e de o structură atît de rezistentă, încît, la diverse niveluri și sub diverse forme, variante ale catharismului au mai apărut de atunci în Europa și continuă să apară.) Nimeni nu va cădea, firește, în aberația de a vedea cumva în Camil Petrescu un exponent al catharismului sau, în *Suflete tari* și în Andrei Pietraru, un text și un erou cu această semnificație expresă. Dar patima care îl mistuie pe Andrei nu e mai puțin una de tipul pe care l-am indicat, iar moartea lui voluntară un final de o perfectă consecvență. Andrei, în fond, *nu o iubește pe Ioana* : își iubește propria pasiune ; sentimentul lui e narcisist, cum este în esență amorul cavaleresc.

Tema duelului și a morții voluntare apar constant în opera lui Camil Petrescu : duelul lui Andrei Pietraru, în *Suflete tari ;* duelul lui Radu Vălimăreanu, în *Mioara* ; duelul lui Cellino, în *Act venețian* ; duelul lui Ladima, în *Patul lui Procust.* În *Jocul ielelor,* se face aluzie la duel, iar Gelu Ruscanu are în biroul lui o panoplie de scrimă și se joacă insinuant cu o floretă. În *Ultima noapte...,* Gheorghidiu e

gata la un moment dat să aibă un duel, iar în penultimul capitol, are o conversaţie cu un ofiţer german prizonier, rănit de moarte, care spune: „nouă germanilor ne place mult duelul. Noi prusacii, mai ales, avem toţi tăieturi... Uite aici, — şi-mi arată în faţa urechii o crestătură. Ei bine, noi avem un fel de zicătoare: nu te bate în duel cu unul care nu ştie să se bată."

Gelu Ruscanu se sinucide, Andrei Pietraru se sinucide, Ladima se sinucide, fapta nebunească a Altei din finalul *Actului venețian* (sau, în versiunea ultimă, în finalul actului II) echivalează cu o sinucidere. Sfîrşitul *Ultimei nopți...* echivalează de asemenea cu o sinucidere.

La o analiză mai atentă, *toate* pasiunile din operele enumerate sînt pasiuni cavalereşti şi toate sînt mortale. Gelu Ruscanu, de pildă, are o analogie cu Tristan: orfan, crescut de rude; iubirea adulteră cu soţia protectorului şi maestrului său; îndepărtare şi abstinenţă; activitatea lui de avocat („apărător") al muncitorilor şi campaniile lui de presă contra puterii, forme moderne ale luptei cavalereşti. Obstacole: cazul Boruga, scrisoarea Mariei, scrisoarea tatălui. Doamna închinării lui e Revoluţia Socială, nume simbolic, care ascunde de fapt pasiunea ce-l devoră; setea de Absolut şi puritate (*„catharos"*). Cînd s-a detaşat de tot lumescul, în speţă de imaginea tatălui şi de acţiunea pragmatică a lui Praida, se sinucide.

Etosul cavaleresc şi pasional e unul războinic, avid de risc, de primejdie şi moarte; Camil Petrescu îl exprimă direct şi indirect, în mod constant în opera lui. Titlul acesta: *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* are un sunet de poem cavaleresc, iar Gheorghidiu pleacă la război din motive de pură onoare şi dintr-o sete de cunoaştere, din dorinţa unei încercări periculoase.

Experienţa războiului a jucat un rol decisiv în viaţa şi gîndirea lui Camil Petrescu, iar preţuirea lui pentru marii comandanţi şi luptători era extremă şi s-a tradus, între altele, în tipul superb al lui Pietro Gralla. Sînt însă aici de făcut nişte distincţii. Cavalerismului îi repugnă războiul ca afirmare a voinţei de a fi, ca manifestare a puterii statale, iar spiritul autoritar milităresc nu poate de asemeni decît să-i repugne. În concepţia cavalerească, războinicul nu e sub semnul lui Marte, ci al lui Eros. Aventuros şi justiţiar, luptă-

tor pentru ideal, avînd patosul mîndriei și îndrăznelii, el reprezintă un tip noocratic : Pietro Gralla sau Danton. Față de tipul militar clasic, el e un „laic", un *„out-sider"* ; ofițerul de rezervă de pildă (Gheorghidiu).

Cavalerismul cathar, care era democratic, deschis valorii personale, era anti-feudal, anti-clerical și anti-statal (catharismul, de altfel, sub toate formele și variantele lui, e totdeauna subversiv). Pe de altă parte, concepția cavalerească implicînd o metafizică și o filozofie, e, firește, incompatibilă cu mentalitatea anti-intelectuală militară. Amorul-pasiune este, așa cum subliniază și Denis de Rougemont (*Op. cit.*, p. 43), un mijloc privilegiat de cunoaștere, însoțind pasiunea cu inteligența. Cavalerismul înseamnă așadar *noocrație și revoltă.* Camil Petrescu se situa prin poziția lui teoretică și practică pe un plan de unde decurgeau în mod necesar toate acele coincidențe pe care le-am trecut în revistă.

Poziția aceasta e un donquijotism, poate nu totdeauna aparent, dar funciar ; comportarea publică și, atît cît se știe, privată a lui Camil Petrescu avea ceva adînc donquijotesc, de unde inadaptabilitatea și gravitatea lui ușor atrabilare, tendința la prozelitism, pornirea combativă mergînd uneori pînă la obsesie și mitomanie. Donquijotismul acesta l-a expus, firește, de atîtea ori ironiei ieftine și ostilității perfide a filistinismului de diferite nuanțe, care nu știa ori nu voia să vadă decît naivitate sau impostură tocmai în luciditatea și dezinteresarea lui.

ROMANELE LUI CAMIL PETRESCU

Cu două luni înainte ca autorul să dea „bun de imprimat" primului său roman, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* titlul acesta, atît de frumos prin tonul lui viril şi decisiv, nu fusese încă găsit. Predîndu-şi manuscrisul la editură, Camil Petrescu îl anunţa — într-o notă din pagina a doua a *Omului liber,* ziarul lui Jean Th. Florescu, în redacţia căruia a jucat rolul lui Ladima [1], sub titlul : *Proces-verbal de dragoste şi răzbunare.* Proiectul acesta de titlu, încă nematur, exprimă stîngaci şi cam prea pe măsură, cam strîmt adică, şi deci sărăcind-o, estetica anticalofilă şi declarat stendhaliană a autorului.

Afinitatea cu Stendhal şi-a recunoscut-o Camil Petrescu aproape din capul locului, şi a fost, în prima lui fază dramaturgică, unui din rarii autori care să fi scris un teatru de vînă stendhaliană (într-un fel, dar în mai mică măsură şi desigur nu conştient, o notă stendhaliană îmi pare a avea şi teatrul lui Musset). Camil Petrescu a efectuat un transfer şi o valorificare scenică, deliberate, a latenţelor dramatice ale spiritului stendhalian ; nu numai *Suflete tari,* unde motivul e luat din *Le rouge et le noir* şi referinţele la acest roman se fac abundent în text, dar şi *Act venețian* şi *Danton,* dacă ne gîndim bine, *mutatis mutandis,* chiar şi *Mioara,* sînt antrenate de forţa acestei traiectorii.

---

[1] Articolul lui Ladima *Proastă circulaţie,* reprodus într-o notă din *Patul lui Procust,* apăruse sub semnătura lui Camil Petrescu în prima pagină, la nr. din 21.II.1930 al acelui ziar.

Mai tîrziu, devenind teoreticianul „noii structuri", în sensul căreia preconiza arta romanului și își concepea propria creație epică și găsind în opera lui Marcel Proust metoda cea mai fecundă pentru explorarea conștiinței și spargerea vechilor tipare ale romanului, Camil Petrescu a fost socotit de critică și s-a socotit el însuși proustian. Mai multe împrejurări i-au dat această aparență. Ca și Proust, și probabil și după exemplul acestuia, Camil Petrescu adăuga la text în corectură, intercalînd pasaje amplificatoare ; semnala cu vădită satisfacție acest procedeu la Proust ; într-o notă de revistă menționa că evită să colaboreze la publicațiile din provincie, deoarece e „hotărît" să-și completeze textele în șpalturi. Dar acest procedeu nu e exclusiv proustian ; îl practica și Balzac destul de mult, chiar dacă nu în aceeași proporție ; în tot cazul, bineînțeles, nu aceasta poate da măsura „proustianismului" unui scriitor. Mai însemnat, din acest punct de vedere, este, în prima parte a *Ultimei nopții...*, episodul geloziei lui Gheorghidiu, vădit inspirat de capitolul *Un amour de Swann*, din *À la recherche du temps perdu* (după cum, pe de altă parte, haosul și zăpăceala luptelor din jurul Branului, în partea doua a romanului, sînt tot așa de vădit inspirate de bătălia de la Waterloo din *La chartreuse de Parme*). Nu e de contestat subtilitatea analitică magistrală cu care Camil Petrescu reia tema geloziei după ilustrul său model, dialectica nestatornică a incertitudinii și bănuielilor, reflexele ei sociale și intensitatea progresivă a pasiunii. Dar între gelozia lui Gheorghidiu și a lui Swann e diferența dintre o muzică de clavecin și alta de orgă. Nu e un decalaj de calitate, ci de amplitudine. Gelozia lui Swann se desfășoară pe o pluralitate de dimensiuni cu deschidere uriașă, angajînd un întreg univers social și metafizic. Nu vreau să împuținez cu nimic meritul cu totul remarcabil al lui Camil Petrescu în tratarea acestei teme, care reprezintă una din cele mai de seamă reușite ale literaturii noastre. Dar e cazul să încercăm să facem niște demarcații exacte. Gelozia lui Gheorghidiu e urmărită monoliniar, sau, dacă vreți, într-un spațiu euclidian față de spațiul *n*-dimensional al lui Proust. Episodul acesta e de altfel singurul element proustian în *Ultima noapte...* Mai departe, atitudinea proustiană a lui Camil Petrescu ar consta în faptul că scrie la persoana întîi. Într-un

articol inedit scris în 1943 şi publicat postum, Camil Petrescu, vorbind fără modestie, dar cu dreptate, de propria sa influenţă în epica românească, spunea : „o autenticitate e acum posibilă, cu rădăcini filozofice, în locul realismului precar şi inaderent, şi ea devine una din valorile necesare şi specifice ale epicii noi. Centrată în persoana naratorului, viziunea epică capătă acum o anume unitate stilistică, cum în pictură tablourile capătă prin direcţia luminii unitate de viziune. Fireşte că transformarea subiectivităţii de viziune plastică în creaţie obiectivă impune o anumită atitudine a autorului faţă de el însuşi (de pildă, în locul sentimentalismului liric din naraţiunile romantice la persoana întîia, un soi de autoexamen rece, fără concesii)." *(Notă asupra romanului românesc dintre cele două războaie,* în *Ramuri,* 15 dec. 1965.) Aici sînt de făcut mai multe observaţii. Lăsînd la o parte romanele anterioare scrise la persoana întîia, de genul *Adolphe* al lui Benjamin Constant, care deşi de o luciditate analitică implacabilă nu depăşeşte sfera personală şi nu oferă un unghi de perspectivă asupra lumii, nu reprezintă adică un potenţial de *creaţie,* scrieri de autenticitate substanţială, la persoana întîia, au existat mult înainte de Proust ; cel puţin *Henri Brulard* al lui Stendhal, *Confesiunile* lui Rousseau, memoriile lui Retz (un Stendhal *avant la lettre*) şi ale lui Saint-Simon (un Proust *avant la lettre,* cum s-a tot spus). Aş adăuga şi *Mémoires d'outre-tombe* şi (de ce nu ?) memoriile lui Casanova (foarte stendhalian). Mi s-ar putea obiecta că toate acestea sînt opere de memorialistică şi nu de ficţiune, nu sînt autobiografii în condiţii imaginare sau „autobiografii ale posibilului", cum spunea Stendhal (sau cineva, poate Thibaudet, à-propos de Stendhal). Dar în ce priveşte, de pildă, pe *Henri Brulard,* simplul fapt de a-i da un nume fictiv, fie şi numai din mania criptică a autorului, constituie un început de ficţiune. (De altfel, invers, Proust în romanul său îşi divulgă la un moment dat identitatea : „Marcel"). Apoi, orice s-ar spune, marea memorialistică e totdeauna „adevăr şi poezie", nu numai pentru că liminara sinceritate a autorului nu impietează asupra unui coeficient inevitabil de mitomanie, de n-ar fi decît în dimensionarea faptelor şi interpretarea raporturilor. De altfel, *orice* operă literară are valoare numai întrucît e operă de imaginaţie, iar aceasta nu e numai şi nu atît

facultatea de a inventa o urzeală fictivă, ci în primul rînd puterea de a intui și reprezenta realitatea într-o viziune substanțială și de a crea astfel un spor al conștiinței ; imaginația e, adică, în primul rînd act de cunoaștere. Iar Camil Petrescu nu numai că a găsit un specimen de literatură „substanțială" în amintirile colonelului Lăcusteanu și în genere a pus mult preț din punctul de vedere al „autenticității" pe memorialistică, dar mai mult, aproape toată partea a doua a *Ultimei nopți* e un memorial de război. Toate acestea bineînțeles nu vin să tăgăduiască importanța epocală a *Căutării timpului pierdut*, care, de altfel, e o vastă ficțiune *cosmotică* organizată sistematic, fluxul memoriei asociative avînd o funcție integratoare. Ceea ce am vrut să reiasă este că simplul fapt de a scrie la persoana întîi, chiar dintr-un unghi de perspectivă integrator, nu e suficient pentru a defini „proustianismul" unei opere. De altminteri, Proust însuși nu e chiar atît de consecvent în privința acestui focar de perspectivă : s-a băgat de seamă, de pildă, că un întreg și important capitol, anume acel *Un amour de Swann*, pe care îl pomeneam mai înainte, relatează fapte și mai ales stări de viață interioară petrecute în conștiința altuia înainte de nașterea naratorului și pe care acesta nu avea cum să le cunoască decît cel mult exterior și fragmentar. Camil Petrescu relevă și el faptul acesta, în subsolul paginii respective din studiul *Noua structură și opera lui Marcel Proust* : „a se observa de pildă unitatea de perspectivă chiar în *Un amour de Swann*, lungul episod, deși e povestit mai mult la persoana a treia. Dar aici e doar o hipostaziere în acte străine a naratorului însuși." (*Teze și antiteze*, f.a., p. 51.) Explicația aceasta cu „hipostazierea" e cam adusă din condei. E adevărat că pînă la un punct Swann e într-un fel delegatul autorului, dar nu mai puțin episodul acesta disloca acea unitate de perspectivă. Nu e singura inconsecvență de acest fel : în *La prisonnière*, aflăm stările interne ale lui Bergotte în ceasurile solitare ale morții lui.

În tot cazul, nimic mai neproustian decît atitudinea și stilul de proces-verbal pe care le proclamă titlul inițial al *Ultimei nopții...* și le preconizează autorul și în *Patul lui Procust* ; în schimb, nimic mai stendhalian.

Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război e un perfect roman stendhalian. Din capul locului demarează sub

semnul acesta. După incidentul de la popotă, de la începutul romanului, concepţia despre iubire şi moarte exprimată de Gheorghidiu e o teorie a pasiunii de cel mai pur spirit stendhalian : „O iubire mare e mai curînd un proces de autosugestie... Trebuie timp şi complicitate pentru formarea ei... Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă... Cînd e cu adevărat vorba de o iubire mare, dacă unul dintre amanţi încearcă imposibilul, rezultatul e acelaşi. Celălalt, bărbat sau femeie, se sinucide, dar întîi poate ucide. De altminteri, aşa e şi frumos. Trebuie să se ştie că şi iubirea are riscurile ei. Căci acei care se iubesc au drept de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt." G. Călinescu a relevat acest caracter al romanului, şi mai mult decît atît, îl plasează chiar sub o filiaţie clasică franceză de secolul al XVIII-lea : „El (Camil Petrescu, n.n.) şi-a însuşit perfect acel aer de nepăsare formală, de preciziune, pe care o cere autenticitatea indiscutabilă a faptelor, care este a clasicilor francezi, a lui Prévost, a lui Diderot, înainte de a fi a lui Stendhal" (*Istoria literaturii române...*, p. 659). Îmi pare justă această remarcă a lui Călinescu. Cred însă că nu i se mai poate da dreptate cînd spune că volumul al doilea e un jurnal de campanie care ar fi putut să lipsească fără a ştirbi nimic din substanţa romanului, deşi mai departe, luînd acest jurnal de campanie ca o operă distinctă, îi aduce cele mai meritate elogii. Aceste două părţi ale romanului nu sînt *membra disjecta* şi nu sînt juxtapuse arbitrar. Ele constituie cele două versante ale unei experienţe de viaţă umană, a căror linie de demarcaţie e acea ultimă şi primă noapte. Simetria celor două părţi e desăvîrşită, iar a doua o rezolvă pe cea dintîi din perspectiva unui absolut pe care îl dă o încercare-limită, proximitatea morţii şi tragedia colectivă. Tot ce e destrămare, minciună, înstrăinare, pierdere în convenţional şi vanitate, toată inautenticitatea societăţii din prima parte, toată vorbăria şi apetiturile deşarte îşi vădesc inanitatea în confruntarea cu trăirea autentică şi profundă din partea a doua, cu meditaţia asupra temelor fundamentale ale vieţii şi morţii. E, în fond, relaţia dintre acele *„In-der-Welt-sein"* şi *„das Man"* heideggeriene, de o parte, şi *„Sein zum Tode"*, de cealaltă, prin care fiinţa îşi află autonomia existenţială.

Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război îmi pare romanul cel mai realizat al lui Camil Petrescu, cel mai profund și mai bogat ca experiență „substanțială" și totodată de o rotunjime artistică, de o „compoziție" riguroasă și de un stil perfect în aparenta lor simplitate, ceea ce dovedește că în ciuda recomandărilor de anticompoziție și antistil ale autorului — în fond doar de antiretorică —, el avea simțul formei solidar și congenital cu substanța, așa cum un organism viguros își găsește alcătuirea necesară nu prin intervenția exterioară a chirurgiei estetice, ci prin buna funcționare a secrețiilor interne.

În ce privește noțiunea de „experiență" pe care am invocat-o în legătură cu romanul acesta, e cazul să amintesc articolul lui Camil Petrescu : *Îndoita sursă a termenului experiență,* din care cred util să citez, fără comentariu, două pasaje : „Toate problemele puse de prăbușirea mondială puteau fi de două soiuri : de cunoaștere și de cazuistică. Adică, de verificare sau de mîntuire. Noi socotim fundamentală doar problematica de cunoaștere, de aci preferințele noastre pentru directiva obiectivantă husserliană ; în spiritul timpului a fost însă mai curînd moda subiectivă a dorinței de trăire și salvare, ca de pe vasele în primejdie. În artă nu *cunoașterea* ca finalitate, ci *experiența* brută a primat. (...) Evoluată de la o metodă de mîntuire, cînd atmosfera de «trăire» religioasă s-a domolit în toată Europa și s-a sfîrșit cu epoca mărturisirilor și conversiunilor în for public, experiența împreună cu panoplia de expresii asociate a început să fie utilizată ca simplă metodă de cunoaștere. Am avut astfel *experiențialismul,* iar acum, în urmă, o metodă *experiențialist-ontologică,* care se desparte categoric de cazuistică, pretinzînd o orientare mai puțin sterilă, condiționînd însă cunoașterea de trăire, ceea ce nu e de loc fals, dar e cu totul necomplet." (*Revista Fundațiilor,* mai 1934.) Ceea ce trebuie să adăugăm e că această problematică de cunoaștere duce în mod firesc la una etică, deci și la una de salvare, cum vom vedea.

Nu împărtășesc părerea acceptată că *Patul lui Procust* ar reprezenta o treaptă mai matură în creația epică a lui Camil Petrescu. Aceasta bineînțeles nu înseamnă o depreciere a acestui roman remarcabil. În definitiv, după cum stendha-

lienii se împart în două grupe, cei care preferă *Le rouge et le noir* şi cei care preferă *La chartreuse de Parme*, admiratorii lui Camil Petrescu se pot de asemenea împărţi.

Patul lui Procust este în primul rînd o reuşită extrem de ingenioasă ca tehnică a compoziţiei, în simulacrul acela de „dosar" şi culegere de „procese-verbale". Lectura lui e pasionantă, iar „intriga" se detectează progresiv, într-o excelentă alcătuire (în fond, „rebusiană", ca să reluăm termenul, peiorativ la el, al lui Camil Petrescu însuşi, dar fără intenţie denigratoare) de roman poliţist (cum bine a remarcat G. Călinescu). Vulnerabile, în romanul acesta, sînt personajele lui Ladima şi al Emiliei, tocmai pentru că sînt, contrar concepţiei autorului, prea „conturate", sînt prea numai „caractere", convenţional definite, şi raporturile dintre ele sînt, cum observa tot Călinescu cu drept cuvînt, neverosimile. (Mult mai viu îmi pare Ladima în scurta lui apariţie din nuvela de mai tîrziu *Mănuşile*, şi cu totul inconsistent în cealaltă nuvelă, *Moartea pescăruşului*.) **Paradoxul e că acest roman,** tocmai din intenţia autorului de a-l da ca un exemplu de anticompoziţie şi anticaracterologie, lunecă, din exces de premeditare, în contrariul acestei intenţii. Dar observaţiile de detaliu sînt pline de viaţă concretă, autentică, iar coincidenţele şi interferenţele destinelor sînt realizate magistral.

Nici în ce priveşte geneza romanului nu se poate spune că ar reprezenta un stadiu posterior şi deci mai matur faţă de *Ultima noapte...* Cel puţin fragmentar autorul scrisese şi publicase cîteva pasaje (pe care poate abia ulterior s-a gîndit să le încorporeze într-un roman) cu cinci ani înainte de *Ultima noapte...*, sub pseudonimul „D-na T.", în *Cetatea literară (În loc de ora ceaiului* şi *Amants, heureux amants)*, iar Eugen Lovinescu, entuziasmat, saluta în aceeaşi revistă apariţia unei noi scriitoare : „Doamnă, căci nu pot crede într-o substituire, deşi eşti bărbat prin incisivitatea observaţiei şi realismul notaţiei — Doamnă, îmi iau libertatea de a-ţi zice bun-venit în pragul activităţii dumitale literare" *(Cetatea literară*, 15 .I. 1926).

Plecînd de la greşita raportare exclusivă la Proust, Eugen Ionescu a tras nişte concluzii violent negative la adresa *Pa-*

tului lui Procust, deşi cu argumente foarte ascuţite şi fine [1]. Din nesuprapunerea metodei şi modalităţii celor două opere şi făcînd din gabaritul proustian un criteriu de apreciere, Ionescu, fără să-i constate nota particulară, denunţa în Camil Petrescu „un Proust deficient!" şi romanul lui îi pare doar o tentativă de a avea şi noi faliţii noştri. „Unde era la Proust unitate, este la d. Camil Petrescu lipsă de unitate ; unde era construcţie şi arhitectură (zic : construcţie), este relaxare, prolixitate şi lipsă de construcţie ; la Proust, aşadar, facilitatea, hazardul erau dezminţite de însăşi epuizarea tuturor posibilităţilor hazardului ; în *Patul lui Procust,* hazardul nu este anulat, dezminţit de aruncările de zar, cum ar zice Mallarmé, şi nimic nu se opune mersului fluvial al unei deconcertante facilităţi." (*Nu,* Buc., 1934, p. 109.) Dacă n-ar fi pornit aşa de convins de la premisa proustiană, Eugen Ionescu ar fi văzut că dacă *Patul lui Procust* poate fi acuzat de ceva din punctul de vedere al construcţiei, apoi e tocmai de un exces în sensul acesta, aproape de o confecţie ; dar e o construcţie de alt tip decît cea proustiană. Ceva mai înainte spusese : „se contrazice însă descrierea prousto-bergsoniană (devenirea, evoluţia interioară a personajelor) cu un anumit sens static, oarecum naturalist, al personajelor (de pildă, Ladima)" (p. 108 — aici are dreptate).

Nici imitator al lui Proust (gelozia lui Gheorghidiu şi încă una sau două note de evidentă inspiraţie proustiană în *Patul lui Procust,* toate asimilate organic într-o creaţie autonomă, nu dovedesc altceva decît o permeabilitate rodnică), nici proustian ca temperament, Camil Petrescu a avut cu

[1] *Nu* al lui Eugen Ionescu e o carte extrem de serioasă şi pertinentă, în ciuda cabriolelor ei paradoxale şi ireverenţioase de *„enfant terrible"* ; e una din cele mai bune cărţi de eseistică literară pe care le avem. Tratarea în batjocură a controverselor literare vine din faptul că e în fond — şi e de mirare că nu s-a observat asta — o carte despre moarte, cu un substrat grav (şi la modul acesta, gravitatea nu se poate mima), iar din perspectiva aceasta, tot restul, şi vanităţile literare mai ales, e frivolitate. Toată opera lui Ionescu de astăzi e conţinută în germen în această carte. Eroarea de judecată globală (căci în detalii vede just) faţă de Ion Barbu vine din faptul că l-a raportat la Mallarmé şi Valéry, de care nu e legat substanţial, iar faţă de Camil Petrescu, din faptul că l-a raportat exclusiv la Proust. Profit de ocazie să subliniez în treacăt că Eugen Ionescu era singurul la noi, la acea dată, care a văzut în *À la recherche du temps perdu* colosalul efort arhitectonic.

Proust o întîlnire de mare importanţă pe plan teoretic, sincronă şi concordantă celei cu Husserl. El a fost primul, cred, care a interpretat opera lui Proust prin prisma fenomenologiei (paralel cu cea bergsoniană, recunoscută). Nu ştiu dacă de atunci a mai făcut-o cineva ; e probabil că da. Camil Petrescu s-a întîlnit cu Proust pe terenul funcţiei de cunoaştere atribuită artei literare, identificînd în metoda proustiană coincidenţe remarcabile cu metoda fenomenologiei ; „sînt momente în vasta operă a lui Proust care arată preocupări de semnificativ şi perenitate specific fenomenologice, deşi e puţin probabil că a cunoscut această gîndire, dar dovedind un instinct adînc al cunoaşterii" *(Teze şi antiteze,* p. 45). Dacă o atare tentativă nu ar fi de o inutilă pedanterie, s-ar putea traduce în complicatul limbaj husserlian întregul demers analitic şi descriptiv al lui Proust, de la investigaţia conştiinţei pure, pînă la aperceperea structurilor obiective. Camil Petrescu a înţeles că metoda proustiană nu era un psihologism de tipul scientist la modă în epocă (şi Husserl se lepăda stăruitor de psihologism).

Totuşi, contrar aşteptărilor lui Camil Petrescu, romanul dintre cele două războaie nu a mers pe linia proustiană. *À la recherche du temps perdu* a rămas un formidabil unicat, însumînd, printr-un fel de sfărîmare şi păstrare totodată, tot ce adusese vîna Saint-Simon — Balzac. Lăsînd la o parte romanul-ciclu, de factură mai mult sau mai puţin zolistă (Roger Martin du Gard, J. Romains, Duhamel), literatura franceză, pe lîngă formula marelui roman satiric de tipul Rabelais — Swift, pe care a regăsit-o cu Céline, a reluat, bineînţeles pe o nouă treaptă şi cu implicaţiile epocii, de la Malraux la Camus (la persoana întîi sau nu, indiferent), firul stendhalian şi chiar cel al romanelor moral-filozofice din secolul al XVIII-lea. Iar Camil Petrescu, aşa cum cu multă fineţe a văzut Călinescu, ţine de această linie. Această literatură, implicînd o problematică etică, exprimă un demers al conştiinţei întru revelarea sensurilor concretului.

În ultima vreme a apărut o literatură care, postulînd fenomenalitatea lumii, se ocupă cu descrierea obiectelor fără nici o participare a conştiinţei. Toată această treabă, extrem de fastidioasă şi irelevantă, exclude cu suficienţă dispreţuitoare orice axiologie morală şi orice *act* de conştiinţă. S-au găsit

exegeți care, plecînd de la niște exemple de descriere date de Husserl (o masă, de pildă, sau un cub) și de la prezentarea lumii, în această literatură, nu ca existență, ci ca fenomen, au investit zisul „nou roman" cu prestigiul filozofic al fenomenologiei. Aflînd ca domnul Jourdain că scriu o proză fenomenologică, d-nii Robbe-Grillet și compania și-au însușit pare-se cu satisfacție această etichetă. Dar autorii aceștia pun în paranteză nu lumea pentru a pleca, așa cum vrea Husserl, de la analiza conștiinței și a semnificațiilor, ci pun tocmai conștiința în paranteză. Se declară perimat și anacronic umanismul (parcă a mai spus cineva vorba asta : amicul Jean, în *Rinocerii*). E adevărat că antropocentrismul postrenascentist cedează azi locul unei alte concepții, să-i spunem cosmocentrică, dar antropocentrismul nu e tot una cu umanismul. Iar în definitiv literatura (ca și filozofia) se face cu și pentru conștiință, altminteri la ce bun ? „Noul roman" e antipatic, în accepția etimologică a cuvîntului, și îmi pare cumplit de neinteresant. (Unii socotesc poate prudent să-și rezerve un alibi, ca Mr. Bergeret : *„Et si c'était un chef d'oeuvre ?"*)

Concepția lui Camil Petrescu despre literatură ca funcție de cunoaștere se rezuma în formula : „cîtă luciditate, atîta conștiință, cîtă conștiință, atîta pasiune și deci atîta dramă". Asocierea lucidității cu pasiunea e de cel mai curat spirit stendhalian, regăsind de altfel un gînd al lui Pascal : *„à mesure que l'on a plus d'esprit les passions sont plus grandes"* și paradoxul său genial : *„l'amour et la raison n'est qu'une même chose"* (în *Discours sur le passions de l'amour*). Camil Petrescu a explicat că noțiunea de dramă (în teatru, dar se poate generaliza) a fost în genere greșit înțeleasă ca acțiune și nu ca *act*, recte, ca act de conștiință, din care poate, bineînțeles, să decurgă un gest, o acțiune, violentă sau nu, dar esențial dramatică e dialectica actului de conștiință. Autenticitatea are întotdeauna acest caracter *actual* (în sens aristotelic), de multe ori confundat cu actualitatea (greșeală în care a căzut și Sartre).

Luciditatea și pasiunea manifestate în actul de conștiință au în mod necesar un sens etic ; de altfel, nu ne pasionăm decît de ceea ce are consecințe morale (bineînțeles, nu moralizatoare), de aceea se poate paria că un Camus va interesa totdeauna, dar «noul roman», nu. Orice metafizică adevărată duce în mod firesc la o etică.

Luciditatea pasionată, cu încărcătura ei afectivă, se traduce activ, în *revoltă,* față de parazitismul înstrăinat, inautentic și lipsit de conștiință, față de ipocrizia și inechitatea societății. „Singură revolta e generoasă", scria Camil Petrescu *(Mimetism stilistic,* în *Cuvîntul liber,* 28. II. 1926).

Revolta parcurge ca un fir roșu toată activitatea lui Camil Petrescu, de la primele lui manifestări sub patronajul lui N. D. Cocea și de la campaniile lui din *Săptămîna muncii intelectuale,* pînă la creația lui dramatică și epică. Exasperat de tonul protector și pseudosceptic, mască a lașității acomodante, cu care-l întîmpinau, taxîndu-l de naivitate, toți acei mediocri ce se cred lucizi pentru că nu vor să vadă și înțelepți pentru că nu înțeleg pasiunea, Camil Petrescu și-a exprimat revolta contra „proastei circulații" și inechității abuzive, în sute de articole, în *Jocul ielelor,* în *Mioara,* în *Danton,* în *Ultima noapte...,* în *Patul lui Procust.* Era firesc să încheie scriind acea istorie a revoltei care e *Un om între oameni.* Revolta lui, cu motivare socială și sens metafizic, izvora neîncetat din setea de cunoaștere și din credința că nu este salvare fără curajul adevărului, că acest curaj este filozofie și este artă.

III

JURNALUL LUI MAIORESCU

„Mai multă filozofie, Domnule Maiorescu !" (T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, 29.II/10.III.1888)

„Olimpian", „distant", „aulic", iată adjectivele pe care le cheamă automat numele lui Maiorescu. Acesta e, sau era, clişeul. Pe urmă, i s-a publicat jurnalul şi s-a văzut că nu era chiar aşa de „olimpian". Aulic şi distant, desigur ; aşa l-au văzut contemporanii, şi testimoniul lor e irecuzabil, fiind vorba de comportament exterior. Dar olimpian s-ar părea că nu — dacă termenul acesta înseamnă ceva, dar ce ? Impasibilitate, echilibru, seninătate ? Echilibrat a fost Maiorescu, adică lucid şi cu sînge rece în cele mai adînci sfîşieri intime, dar senin şi impasibil ? Omul obsedat de gîndul sinuciderii şi care-şi consemnează laconic clipele de disperare ? O ţinută de supremă decenţă, o disciplină a supravegherii de sine n-au nimic olimpian, mai curînd dimpotrivă. Dar cine a fost vreodată „olimpian" ? Goethe ? poate, dar cîte n-ar fi de spus !

La imaginea aceasta a lui Maiorescu a contribuit probabil şi reuşita lui materială, poziţia eminentă pe care şi-a cucerit-o repede în societate ; alura olimpiană e şi o chestie de noroc în carieră ; succesul nu o conferă neapărat, dar o condiţionează.

Mai cu seamă însă, aura aceasta i se atribuie lui Maiorescu din cauza formulelor lui despre „impersonalitate", „emoţie impersonală" etc., care ne vin numaidecît în minte cînd e vorba de estetica şi de şcoala lui şi au nu ştiu ce aer impalpabil şi supraterestru. La drept vorbind, acestea sînt nişte vocabule cam deşarte şi nu spun mare lucru luate aşa pur şi

simplu, degradate din contextul lor filozofic, adică din Schopenhauer, pentru care arta și contemplația estetică sînt o terapeutică împotriva „voinței de a fi" și „principiului de individuație" generatori de durere. Maiorescu a profesat o critică înțeleasă ca funcție culturală, de ecarisaj și selecție, raportată la stadiul dezvoltării istorice a nației, prin urmare, tocmai în serviciul unei „voințe de a fi", deci nu a fost cîtuși de puțin schopenhauerian pe linia aceasta. Ni se spune că Maiorescu a făcut critică filozofică, întemeiată pe o concepție teoretic-estetică riguroasă, și ne e dat acum ca exemplu în opunere cu G. Călinescu, care ar fi făcut, dimpotrivă, o critică temperamentală și ateoretică. Temperamentală e fără doar și poate critica lui Călinescu și de un calibru fără pereche din acest punct de vedere, dar de ce ateoretică ? Lucrurile acestea nu se exclud ; dar nu putem recunoaște filozoficul încorporat în actul critic concret, nu-l putem detecta cînd e imanent și implicit ? Avem neapărat nevoie de prealabile și explicite declarații de principii și „deducții transcendentale" ? Cu ideația lui capricioasă și cu sincretismele lui baroce, Călinescu se mișcă foarte sigur pe planul conceptual, iar subsumările lui categoriale sînt perfect valabile. Nu-i locul aici, dar vîna filozofică a lui Călinescu poate fi urmărită în arborescența ei cu multă consecvență.

Acum, dacă e vorba de fundamentarea teoretică a criticii lui Maiorescu și dacă o căutăm cumva în cele două capitole preliminarii despre *Condiția materială* și *Condiția ideală* a poeziei, avem de-a face cu o concepție didactică de speța cea mai seacă, din care decurg niște plate precepte normative cu privire la „poetic" și „prozaic" (de unde și cenzura pe care a exercitat-o în acest sens). E o vulgarizare dogmatică, scoasă din marile sisteme idealiste, dar lipsită de respirația lor filozofică. (Călinescu a arătat aceasta foarte bine.) De asemeni, mai tîrziu, în *Poeți și critici*, Maiorescu pleacă de la niște aserții, dacă vreți, „transcendentale", adică apriorice, în sensul că sînt cu totul sustrase oricărei verificări a faptelor (și cu totul infirmate de ele). A omologa asemenea teze drept estetică filozofică înseamnă a-i aduce lui Maiorescu și nouă înșine o injurie.

Critica lui Maiorescu a fost salutară la vremea ei tocmai pentru că a fost „judecătorească", dar pentru noi ea nu mai poate fi astăzi un model. A fost o lecție de gust, măsură și

ıaţiune pentru contemporanii lui, dar nu e şi una de critică pentru noi.

Ceea ce rămîne extraordinar de viu şi actual (în sens permanent) sînt atitudinea şi stilul lui polemic, care ating o strălucită culme în *Beţia de cuvinte* şi *Oratori, retori şi limbuţi.* Sînt pagini inegalabile de ironie şi maliţie flegmatică, de tactică a circumscrierii, de artă portretistică, de strînsă formulare superior sentenţioasă.

Dar şi critica „judecătorească" şi spiritul polemic sînt la Maiorescu trăsături funciare de temperament. *Critica lui Maiorescu e o critică temperamentală, nu teoretică, şi tocmai prin asta rezistă.* Un anumit aer teoretizant, care la el e în fond doar expresia unei tendinţe la pedanterie, ţine tot de temperament.

Temperamentul lui e însă unul cu vocaţie filozofică, ceea ce nu înseamnă neapărat şi teoretică. Filozofia are în fond la Maiorescu sensul ei originar de aspiraţie la înţelepciune, şi spiritul lui e profund filozofic în această accepţie ; studiul filozofiei speculative a constituit baza formaţiei lui intelectuale, dar în fapt Maiorescu a fost filozof în ordinea practică, nu în cea speculativă, în care a fost doar un ilustru profesor. E semnificativ faptul că din Schopenhauer a tradus tocmai *Aforismele asupra înţelepciunii în viaţă,* ocupaţie căreia i-a consacrat timp şi pasiune şi la care a revenit mereu cu revizuiri şi reeditări. Tot el l-a îndemnat pe Zizin Cantacuzino să le traducă în franţuzeşte, versiune pe care Nietzsche, bineînţeles exagerînd, declară că o preferă textului original. (Zizin a mai tradus din Schopenhauer, dar clasică pînă azi a rămas traducerea *Aforismelor.)*

Fără îndoială, Maiorescu le-a tradus socotind că sînt mai accesibile publicului şi mai inofensive decît *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* dar nu mai puţin propria lui structură intimă îl ducea tot către ele. Între metafizicianul *Lumii ca voinţă şi reprezentare* şi moralistul din *Parerga und Paralipomena* şi din *Aforisme,* Maiorescu avea mai multă afinitate cu al doilea. Pesimismul şi dezgustul de viaţă nu au la Maiorescu o fundamentare metafizică şi speculativă, ca în *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* ci sînt efectul amărăciunii acumulate îndelung în prima căsnicie ; gîndul sinuciderii, care l-a urmărit stăruitor, e străin de soteriologia schopenhauriană, bazată pe detaşare contemplativă şi pe depăşirea impulsurilor vitale.

Sinuciderea nu e o negare a „voinței de a fi", ci o exacerbare a ei, un act-limită al individuației. Din doctrinele indiene preluate de Schopenhauer reiese că sinuciderea nu curmă transmigrația sufletului și nu rupe *karma*, adică suma actelor care determină existența individuală (sinuciderile sacrificiale practicate uneori în hinduism și budism, după asceza purificatoare, au un caracter religios, nu sînt acte individuale de disperare). Sinuciderea, care l-a ispitit atîta pe Maiorescu, nu este în nici un caz o soluție schopenhauriană.

Traducînd *Aforismele*, Maiorescu și-a definit implicit structura de filozof practic. Poziția aceasta nu pune în discuție valoarea absolută a existenței, ci urmărește ridicarea valorii ei relative. Ea presupune acceptarea lumii, cu rece distanțare, și cunoașterea ei empirică, nu teoretică, dar lucidă, plecînd de la cunoașterea de sine. În privința cunoașterii de sine, Maiorescu este un caz exemplar.

Jurnalul lui e o operă de moralist și de memorialist absolut remarcabilă. E ciudat că a fost considerat numai ca document și nu și sub aspectul literar. Lovinescu l-a folosit ca principală bază documentară pentru monografia lui în două volume, dar nu s-a gîndit să-l studieze sub aspectul estetic, n-a văzut în el opera de creație ; din această cauză, monografia lui, atît de probă și temeinică (deficitară însă ca putere de sinteză), nu a înaintat cu nici un pas în direcția unei reevaluări și a unei comprehensiuni noi, mai ample, a lui Maiorescu. Importanța *literară* (nu *culturală*) a *Însemnărilor zilnice* este însă cel puțin egală cu a *Criticelor* și este autonomă ; valoarea lor e neîmprumutată de la rolul istoric al autorului (deși lucrurile sînt inseparabile și rolul acesta face parte obiectiv din materia cărții).

Scrutarea de sine în raport cu lumea, așa cum o consemnează Maiorescu începînd din anii de colegiu de la „Theresianum", nu e antrenată de fluxul subiectivității, ci are cu fiecare însemnare un caracter obiectivat, de o limpiditate și o duritate de diamant. Nici o autocomplezență ; revoltele, iubirile, dezamăgirile, amărăciunile proprii, ispitele de dispariție (care nu afectează acceptarea obiectivă a lumii) sînt analizate cu detașare. E o atitudine perfectă de moralist, pe care o manifestă și formularea rapidă, succintă, aforistică, generalizatoare sau pilduitoare de cîte ori e cazul. Conștiința lui „a fi", „a avea" și „a reprezenta" (cele trei sfere concentrice

ale conduitei practice enunțate de Schopenhauer în *Aforisme)* e mereu prezentă în jurnalul lui Maiorescu. Linia unei morale stoice, mai încordată și mai rigidă în adolescență, apoi mai relaxată, mai sceptică, mai nuanțată pe măsura maturizării și acumulării de experiență, străbate întregul jurnal. Acest memorial „egotist" este exemplar prin detașare de sine și prin scrupulul echității. Acest memorial al unui vorbitor ilustru e, dacă se poate spune, o carte taciturnă, cartea unei mari singurătăți în centrul vieții sociale și al publicității. Asumarea bărbătească și fără vorbe a tuturor răspunderilor, altruismul ascuns, dezinteresarea și indiferența în plină putere și glorie, totodată însă acordînd acestor lucruri și consecințelor lor importanța lor obiectivă legată de „ceea ce ai" și „ceea ce reprezinți", toate acestea nu au la Maiorescu nimic vertuist, nimic demonstrativ, ci sînt efectul unei direcții de viață orientată de *filo-sofie. Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu nu sînt o confesiune, ci o disciplină a autocunoașterii, sau niște „exerciții spirituale".

Așa cum se prezintă, însemnările acestea sînt o excelentă mostră de stil „proces-verbal" și „anticalofil", și e surprinzător că l-au lăsat indiferent pe Camil Petrescu. Au un caracter de „*Sachlichkeit*", care poate da o primă impresie (falsă) de nesemnificativ și tern. Consemnările de prețuri, cheltuieli, orarii de trenuri, note de hotel și restaurant, menu-uri, meteorologie, temperatură (Fahrenheit și Réaumur !), copiile de scrisori și telegrame contribuie pînă la urmă la senzația intensă de viață concretă, autentică, pe care o dă acest jurnal.

Ceea ce însă convertește aceste detalii în simptome revelatorii legate de substanța adîncă a cărții este puterea de *imaginație* a autorului, bineînțeles nu în accepțiunea de invenție, ci în cea de închegare a unei imagini unitare a lumii, cu amprentă personală. Toată realitatea exterioară și culoarea ei istorică sînt intuite în esența lor și reconstituite substanțial și coerent într-un act de creație literară : e o lume a lui Maiorescu, așa cum există o lume a lui Tolstoi sau a lui Stendhal. *Însemnările zilnice,* așa succinte cum sînt, fragmentare și întrerupte, cu perioade întregi care lipsesc, sînt totuși, mai mult decît alte jurnale celebre, o operă unitară, din care se desprinde curba unei deveniri. Sînt istoria unei ambiții și a unei reușite, istoria unei lungi și complicate drame casnice, istoria intelectuală și morală a unei epoci. Prin aceasta, echi-

valează cu un mare roman și de fapt chiar sînt un mare roman.

În primul rînd, un *„Bildungsroman"*. Adolescentul Maiorescu din colegiul „Theresianum" apare ca un personaj tipic de asemenea roman. Tînărul „roturier" valah în competiție cu fiii de nobili austrieci, ținut la distanță și ulcerat adînc de morga lor, e tot numai voință încordată în ambiția de a-i domina prin superioritatea lui intelectuală: „O să le arăt eu măgarilor de vienezi ce e un român!" Această superbă sfidare e egală cu *„À nous deux, Paris!"* a lui Rastignac. Cu suficiență naivă, își prescrie proiecte colosale, la înfăptuirea cărora își propune să treacă neîntîrziat: să cunoască toate limbile europene, să scrie o istorie universală, să traducă pe Lessing complet etc. Descurajările sînt pe măsura acestei ambiții: „desper cu totul de a-mi face un nume etern!" (13 mai 1858).

Un *„Bildungsroman"* e istoria formării unui spirit, trecînd prin solicitările ambiției și ale iubirii și înaintînd în experiența vieții de la idealuri abstracte la cunoașterea realității; jurnalul lui Maiorescu e în literatura noastră un specimen deosebit al acestui gen. Idila lui din adolescență cu tînăra contesă Olga Coronini, sora unui coleg, caz tipic de iluzie erotică juvenilă, satisface ambele solicitări, mai mult însă pe a ambiției. În astfel de romane, de obicei un personaj tutelar, sceptic sau cinic, generos sub o aparență rece, joacă rol de mentor: Jarno, în *Wilhelm Meister,* contele Mosca sau marchizul de la Mole, la Stendhal, Vautrin, la Balzac etc. În *Însemnările zilnice,* acest rol ar putea să pară că-l joacă, la început, Ioan Maiorescu, tatăl autorului. Dar nu este așa: prezența tatălui, pe lîngă că e foarte redusă în timp, e inconsistentă. De fapt, aici mentorul coincide cu discipolul: Titu Maiorescu a fost un mentor din capul locului și și-a exercitat această vocație întîi asupra lui însuși. Jurnalul său e un *„Bildungsroman"* din perspectiva lui Jarno, e romanul unui mentor. Maiorescu a jucat în viață un astfel de rol și așa apare și ca personaj în alt excelent *„Bildungsroman"* din literatura noastră, *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu.

În *Zamolxe* al lui Blaga, e evocat la un moment dat, cu reprobare, nu cineva anume, ci un tip de spirit: „Cumpătatul veșnic treaz", care frînează marile elanuri și stinge marile combustiuni. Împotriva acestui spirit a scris Blaga tot atunci

un frumos eseu, despre revolta fondului nostru nelatin. Fără să-l numească şi poate chiar fără vreo intenţie expresă, atacul lui Blaga se dirija contra spiritului maiorescian. Titu Maiorescu a fost într-adevăr în cultura noastră un „cumpătat veşnic treaz". Dar, cumpătatul acesta nu era, cum a crezut Hasdeu şi după el atîţia, lipsit de adînci combustii ; acest admirator al lui Goethe nu era nici el fără demon şi înţelegea demonia. Aşa cum l-a înţeles pe Eminescu, e sigur că l-ar fi înţeles şi pe Blaga. Dar nu era omul marilor aventuri, pe cont propriu, ale spiritului. La o însemnare a lui (din 29.II.1888), în care, propunîndu-şi un plus de filozofie, scria : „să mă concentrez în procese şi în Schopenhauer", Călinescu observă, şi e greu să nu i se dea dreptate, că un filozof autonom ar fi spus de pildă : „să mă concentrez în avocatură şi în problema categoriilor". (*Poesia „realelor"*, în *Jurnalul literar*, nr. 4-5, din 1948.)

Între cele două războaie, spiritul românesc a cunoscut o reacţie antimaioresciană, printr-o mare efervescenţă ideativă, care, de la Pârvan la Lucian Blaga sau Mircea Eliade (deşi fiecare de pe poziţii diferite), a mers în sensul revendicării drepturilor lui Zamolxe. Această exaltare spirituală a fost legitimă şi fecundă la nivel superior de cultură. Sub acest nivel însă, a remorcat o retorică derizorie şi găunoasă, care acoperea intoleranţa, prostia şi agresivitatea ; generaţia noastră îşi poate aminti nişte discursuri de pomină, cu „bolţi carpatice" şi „catapetesme voievodale". Contra unor pernicioase parodii de asemenea natură, contra imposturii, al cărei simptom sigur e totdeauna beţia de cuvinte şi al cărei efect nu e niciodată inofensiv, spiritul „cumpătatului" şi „treazului" Maiorescu e un antidot ; atitudinea lui, o lecţie de ţinută intelectuală. Nu mai mult, dar nici mai puţin. Ceea ce e foarte mult.

UN ROMAN EPISTOLAR

„Deşi scrisoarea se bucură în alte literaturi de onorurile unui gen special, foarte des îmi e dat să iau cunoştiinţă că la noi cei mai mulţi o socotesc un simplu document“, scrie G. Călinescu [1] la începutul unui mic eseu despre genul epistolar. Scrisoarea are o „adresă“, cu caracter privat şi, oricum, utilitar; pentru ca dincolo de finalitatea ei imediată să atingă nivelul de artă literară, trebuie ca cititorul anonim, pe care misiva nu-l concernă, s-o poată gusta din raţiuni necontingente, pe un plan de cunoaştere general umană. „Dacă totuşi pentru lectorul străin o scrisoare se bucură de indiferenţă practică, nu e mai puţin adevărat că operele de artă mari rezultă din indiferenţa artistului însuşi. Este în stare un epistolier ca în plină efuziune practică să-şi complice scrisul printr-un plan indiferent, să scrie, într-un cuvînt, pentru plăcerea de a se exprima pe sine în scris?“, se întreabă în continuare Călinescu.

În literatura noastră, un singur autor s-a bucurat de consacrare literară ca epistolier: Ion Ghica. Dar în fond scrisorile lui Ion Ghica nici nu sînt adevărate scrisori: autorul nu şi-a „complicat scrisul în plină efuziune practică printr-un plan indiferent“, ci s-a plasat exclusiv pe acel plan de indiferenţă, în afară de orice „efuziune practică“. Scrisorile lui, în ciuda adresei lor, perfect convenţională, către Alecsandri, nu au nimic privat, ci sînt concepute ca operă obiectivă, scrisă

[1] G. Călinescu, *Scriitori străini*, Buc., 1967, p. 723.

din capul locului pentru public, în formă epistolară (dar abia : doar data și formula „iubite amice"). Așa sînt scrise și romanele epistolare, dar acelea au o compoziție și o desfășurare epică și reconstituie în planul ficțiunii „efuziunea practică" și caracterul privat. Scrisorile lui Ion Ghica sînt curată (și genială) memorialistică ; ele nu țin propriu-zis de genul epistolar, care chiar în „planul de indiferență" păstrează adresa particulară și natura actuală a comunicării (în care, firește, poate fi evocat și trecutul prin memoria afectivă). Orice subiecte ar aborda epistolierul, esența scrisorii ca gen de literatură rămîne aceeași ; dar ea nu se află la Ion Ghica.

Romanul epistolar „mimează" esența scrisorii, dar are o structură de totalitate ; în genul epistolar propriu-zis, fiecare scrisoare e o unitate independentă, chiar dacă suma lor constituie o operă (ca o culegere de poezii, de eseuri sau de nuvele), pe cînd în romanul epistolar unitatea e suma scrisorilor și fiecare în parte nu e decît un „fragment de roman". Desigur : avem de-a face cu „genuri" diferite. Dar genurile se pot întrepătrunde, și există opere ambigue.

Există în literatura noastră două opere epistolare care prin desfășurarea lor consecventă au o structură de roman unitar. Despre una din ele scrie Paul Georgescu cu drept cuvînt [1] : „existau condiții speciale care au putut face din această suită de scrisori un roman, pe care l-am recitit cu interes și plăcere, antrenant, bine compus, după legile clasice — introducere, dezvoltare și deznodămînt" : e vorba de scrisorile lui Duiliu Zamfirescu către Maiorescu. Exact același lucru se poate spune și despre cealaltă : scrisorile lui Mihail Kogălniceanu din timpul studiilor la Lunéville și Berlin. Faptul că aceste scrisori n-au mai fost retipărite pînă azi, cincizeci și cinci de ani de la publicarea lor de către Petre V. Haneș, confirmă observația lui Călinescu despre lipsa de prețuire estetică, la noi, a genului epistolar. Ele sînt totuși cea mai bună operă literară a unui mare intelectual român și ar fi trebuit să-i asigure gloria postumă, chiar dacă autorul lor n-ar fi jucat rolul ilustru istoric și cultural pe care îl știm. Dar tocmai rolul acesta împrumutînd scrisorilor o valoare istorică sporită a deplasat atenția de la estetic la documentar, relegîndu-le în categoria „izvoarelor". Tot așa s-a întîmplat și cu jurnalul lui

---

[1] Paul Georgescu, *Polivalența necesară*, Buc., 1967, p. 217.

Maiorescu. Cum istoricii în genere, şi cei literari poate mai ales, se orientează anevoie în planul estetic, valoarea artistică a textelor acestora a rămas practic nedivulgată. Tot G. Călinescu e cel care a semnalat savoarea subtilă a scrisorilor lui M. Kogălniceanu şi le-a analizat cu pătrunderea şi fineţea lui obişnuite.

Luate ca întreg, scrisorile lui Kogălniceanu au o continuitate şi o creştere, exprimă deci o devenire, transformarea unui boiernaş moldovean adolescent, cu antereu şi surtuc îmblănit, într-un intelectual şi om de lume european, cu idei moderne şi ambiţii superioare, impunîndu-se în cercurile înalte berlineze. Considerate ca roman epistolar, ele reprezintă un ciclu perfect, de la primele etape ale itinerarului spre Occident, înaintînd apoi în cunoaştere şi experienţă, prin cultură, printr-o întreagă reţea de intrigi şi obstacole, încurcături băneşti, relaţii mondene, iluzii şi dezamăgiri, refugiu în studiu şi creaţie, succese înconjurate de meschine suspiciuni şi delaţiuni calomnioase, pînă la un deznodămînt brutal : rechemarea neaşteptată în ţară, mai tîrziu întemniţarea eroului la mănăstirea Rîşca şi finalmente epilogul : plecarea la Parisul mult dorit şi de atîtea ori refuzat. Ceea ce dă acestui roman epistolar un farmec în plus este, ca să zic aşa, compunerea lui în contrapunct : aceleaşi fapte sînt relatate de două ori, în planuri paralele, din două unghiuri diferite, cu atitudini diferite ale spiritului ; întîi, scrisorile către tatăl său, nu om rău, dar tombateră, stăpînit de duhul supunerii, scrise într-o moldovenească cu parfum vetust şi circumlocuţiuni de protocol patriarhal, perpetuu cu grija de a se arăta *„bien-pensant“* [1], cu nevoia de a-şi apăra studiile întreprinse pe cheltuială proprie (neprevăzute în programul lui Vodă pentru beizadele), de italiană, muzică, drept roman cu Savigny la Universitate, şi pe care babaca i le cenzurează, de a-şi apăra, în sfîrşit, cartea despre istoria românilor, pentru editarea căreia s-a îndatorat şi pe care Vodă era gata să i-o interzică

[1] „Am postit săptămîna dintîi, precum voi posti şi în cea de pe urmă. Am vrut să fac post mercurea şi vinerea, dar fiindcă nu ştie aice să facă bucate de post, di vreme ce nu să găsăsc, ni dă numai cartoafe, şi pe urmă, îmbolnăvindu-mă, doctorul nu m-au lăsat“... „Aice am norocirea să merg la biserica pravoslavnică rusască...“

la jumătate[1]. Scrisorile către babaca sînt pline cu manevre grijulii de *„captatio benevolentiae"* pentru obținere de bani ; subsidiile domnești sînt socotite cam pe sponci și parcimonios administrate, iar tînărul face datorii ca să se îmbrace ca lumea și mai ales ca să cumpere cărți „cu nemiluita", cum spune Călinescu. Are o mare sete de libertate și de viață, pentru care trebuie să pledeze cu fel de fel de argumente și alibiuri[2]. Tatăl, care îi oprise lecțiile de italiană și îi făcuse greutăți pentru dreptul roman, îi cere să studieze rachieria, mătăsăria și creșterea oilor spaniolești, la care fiul răspunde că va face aceasta, explicîndu-i că necesită un an de studii teoretice și practice : desigur, pretext, dar nu este exclus să-l fi interesat efectiv, căci toată viața va fi foarte întreprinzător și atras de afaceri industriale și comerciale lucrative.

Paralel cu scrisorile către babaca, cele către surori (Hélène și Pulchérie) sînt cu totul pe alt ton, scrise într-o franțuzească elegantă, nițel convențională (nu fără unele mici greșeli), au un aer ironic, afectiv și protector, cu fine poante epigramatice[3].

Duplicitatea tactică a scrisorilor tînărului Kogălniceanu, urmărind scopuri precise și pozitive, e determinată de spiritul

---

[1] „Mă rog, babacă, ascultă rugămintea mea și nu o lepăda, căci, crede-mă, nu am scris o scîrnăvie și o carte ră."

[2] „Babacă, mă rog, zi lui Monsiu Lencur (de Lincourt, secretarul lui Vodă, n.n.) ca să scrie domnului abate ca să-mi deie voie să mă plimbu cîte jumătati de ceas în toate zilele, căci de multe ori am durere de piept din pricină că toată zioa șăd și că nu umblu nici cacum, și doftorii sînguri mi-au zîs ca să mă preumblu mult, pentru că nefăcînd aceasta, sîngele să aprinde și de acea mă doare pieptul" (Lunéville) ; sau : „Roagă mă rog, babacă, pe Măria Sa Vodă ca să scrie domnului Hufeland ca să ne deie voie să mergem la teatru, pentru că acum de abia ni dă voie să mergem o dată sau mult de doă ori". (Berlin) ; mai pe urmă : „mă duc cîteodată la teatru franțuzăsc, pentru ca să nu uit ifosul franțuzăsc". Cererea de a se putea plimba mai mult revine deseori, căci tinerii erau ținuți foarte scurt, mai ales în primii ani, ceea ce nu l-a împiedicat pe beizadea Dumitrache să capete „feluri de boale".

[3] Teama de interceptarea corespondenței la autoritățile prusace îl face să recomande : *„D'abord,* nu trebuie ca să-mi scri așa rău de prusieni, pentru că cărțile să pot dischide la poștă ; măcar că ai dreptate. Cînd ai să-mi scri ceva de nemți, scrie-mi moldovinești. *Tout ce que vous m'écrivez au sujet des Nemți (Allemands) m-a beaucoup amusé."* Societatea berlineză nu-i place : *„Je suis allé dans plusieurs belles sociétés de Berlin, mais je n'y pourrais jamais vivre. Il y a un ton flegmatique et cerémonial a en mourir d'ennui. Les demoiselles sont bêtes et laides..."*

„iezuit“ al epocii. Era înconjurat de cerberi bigoţi şi intriganţi, de genul abaţilor Castanède sau Raillane ai lui Stendhal : un preot (iconomul Grigorie), care i-a întovărăşit pe drum pînă la Lunéville : „mincinos şi iscoadă“, abatele Lhommé din Lunéville : *„un abbé avare“*, pastorul Ionas şi avocatul Hufeland din Berlin, zgîrciţi, prezumţioşi şi intriganţi (*„je suis avec un gouverneur qui est le diable“*). Hufeland, cumnatul contelui Alexandru Sturdza, fusese indicat de acesta ca supraveghetor şi curator al vlăstarelor moldoveneşti. Pastorul Ionas şi Hufeland închideau ochii la poznele beizadelelor, dar pe Kogălniceanu, care avea tendinţe neconformiste şi era cam prea „ideolog“ şi avansat şi nici nu era prinţ, îl pîrau necontenit la Vodă, reuşind în cele din urmă să-l compromită şi să-i curme şederea la Berlin [1]. Graful Alexandru Sturdza, văr cu Vodă şi în ultimă instanţă mentorul suprem al grupului de tineri învăţăcei, era, minus talentul, un fel de Joseph de Maistre al ortodoxiei. Diplomat rus, fost membru al delegaţiei ruseşti la Congresul de la Viena, era omul Sfintei Alianţe şi autor de tratate filozofico-religioase în spirit absolutist, de ierarhie şi obedienţă. E autorul unui memoriu în care denunţa universităţile germane ca focare de ateism şi de nesupunere. Goethe îl stima, l-a întîlnit de cîteva ori la Weimar şi la Karlsbad şi se pare că îl şi citea. Era, în tot cazul, o personalitate destul de remarcabilă şi a avut o influenţă oarecare în romantismul german, în particular asupra lui Adam Müller, autorul unui tratat despre necesitatea de a întemeia politica pe teologie. Pe Kogălniceanu l-a preţuit totuşi şi l-a încurajat să-şi scrie istoria românilor, pe care Vodă, de teamă să nu iasă vreun bucluc cu puterile ocrotitoare, fusese cît pe ce să o împiedice. Nici vorbă că dacă pînă la urmă s-a convins să îi acorde *„nil obstat“* e datorită intervenţiei vărului său, înalt funcţionar ţarist şi doctrinar al tronului şi altarului. Mihai Vodă Sturdza nu era un retrograd ca tombatera de babaca Kogălniceanu, dar era un reacţionar „ultra“, care voia să facă din Moldova un stat european absolutist, după modelul imperiilor rusesc şi habsburgic, adică în spiritul Sfintei Alianţe. Pe linia aceasta era un om modern, în felul lui chiar bonjurist, dar în spiritul ro-

[1] „Hufeland şi păstorul nu vor cruţa nimic ca să mă oborască de tot, căci ei ştiu foarte bine că, de nu mă vor oborî ei, eu îi voi obori.“

mantismului reacţionar postnapoleonian al unor Chateaubriand, Doamna de Krudener, Adam Müller şi Alex. Sturdza.

Tot aşa cum în Franţa sub Restauraţie oamenii de modă veche se încăpăţînau să poarte perucă pudrată şi să prizeze tabac, la noi, cei ataşaţi de *„l'ancien régime"* purtau işlic şi trăgeau din ciubuc : e o persistenţă a secolului al XVIII-lea. Secolul al XVIII-lea n-a fost la noi atît de diferit de cel occidental, cum pare la prima vedere. Hainele „asiaticeşti", cu care a debutat Kogălniceanu şi le purtau boierii de tipul babacăi, făceau la noi funcţie de jabou şi *„talons rouges"*. A existat un rococo moldo-valah, în alte forme, dar de acelaşi spirit cu cel occidental. *Istoria ieroglifică* e un roman-pamflet filozofic de mîna întîi, caracteristic epocii. Spiritul *Scrisorilor persane,* al lui Zadig şi al Şeherezadei lui Galland era familiar boierilor noştri, ca şi, pe de altă parte, poezia pastorală şi galantă a epocii. Poetul favorit al lui Kogălniceanu înainte de plecarea în străinătate era cavalerul de Florian.

Scrisorile lui Kogălniceanu exprimă evoluţia de la mentalitatea veacului al XVIII-lea în versiunea rococo-ului răsăritean, trecînd prin provincia catolică franceză *(Scènes de la vie de province),* la lumea universităţilor germane şi la filozofia devenirii şi a concepţiilor istoriciste de după Herder. Scrisorile acestea sînt în fond romanul unei iniţieri. („Iniţiere" şi într-un sens mai special, căci în *Tainele inimii* Kogălniceanu spune că a intrat în „spiritul şi tainele asociaţiei, singura dumnezeire care astăzi face minuni, pentru că poate tot, pentru că, adunînd părticelele pierdute în gloatele indivizilor, formează din ele o putere concentrată, la care nimene nu este în stare a se împotrivi", aşadar, francmasoneria.)

Avem în scrisorile lui Kogălniceanu un perfect specimen de *„Bildungsroman"*. Nu de mult spuneam, cu alt prilej, acelaşi lucru despre jurnalul lui Maiorescu. Întrebarea e dacă pot fi socotite romane nişte scrieri strict autobiografice, de confidenţă intimă. Thibaudet şi Călinescu o contestau pe temeiul că romanul e prin excelenţă operă de ficţiune şi că realitatea dată e unică, stînjenind sporul fictiv. Romancierul adevărat e prolific, depunîndu-şi cel mult nuclee autobiografice criptice în cîte un amănunt episodic ; Thibaudet observa că Stendhal îşi dezvolta în romane autobiografii posibile, supunîndu-şi experienţa reală unor, ca să zic aşa, „variaţii concomitente". Paul Georgescu rezervă totuşi autobiografiei şansa

de a reuşi măcar un roman, fără ca autorul să poată face carieră de romancier.[1] Goethe (cu care Stendhal, deşi îl numea *„le plat Goethe"*, are multe trăsături comune) este, ca şi autorul lui *Henri Brulard*, unul din marii meşteri ai literaturii autobiografice ridicată la nivel de creaţie. Dacă scrisorile, jurnalele şi memoriile, legate de datul unic al experienţei reale, nu permit expansiunea imaginaţiei, ele pătrund, cînd sînt opere de geniu (şi există mai mult geniu pe lume decît se crede), în esenţa imediatului; or, *esenţa e ficţiune*. La acest gen de literatură, ficţiunea este intensivă, nu extensivă.

Nu e lipsit de semnificaţie faptul că aceste două opere de literatură intimă, scrisorile lui Kogălniceanu şi jurnalul lui Maiorescu, oferă fiecare în felul ei cîte un specimen de *„Bildungsroman"*. Spiritele acestor doi bărbaţi sînt înrudite, şi acţiunea lor culturală a reprezentat aceeaşi direcţie. Desigur, formaţia lor germană e principala explicaţie (dar nu singura: Costache Negruzzi şi Alecu Russo, care nu aveau această formaţie, au mers în consens cu Kogălniceanu). În orice caz, observaţia lui Ibrăileanu că programul *Daciei literare* şi în genere spiritul comun al paşoptiştilor moldoveni a fost un pre-junimism e profund justă. E adevărat că Maiorescu şi junimiştii au fost acuzaţi de cosmopolitism, în vreme ce Kogălniceanu poate să dea impresia de xenofobie (mai ales în comentariul introductiv la memorialul de călătorie în ţările româneşti al lui Anatolie Demidof). Adevărul e că ei au avut o concepţie critică pozitivă şi au contribuit în cea mai mare măsură şi în modul cel mai consecvent la cristalizarea unui gust artistic autentic românesc; problema specificului naţional, aşa de compromisă de atunci, a fost pusă de ei, la interval de o generaţie, în modul cel mai pertinent. Xenofobia unuia şi cosmopolitismul celuilalt nu sînt decît aparenţe parţiale şi fără nuanţe.

Linia Kogălniceanu—Maiorescu e un fapt de istoria culturii; ca indivizi, diferenţele de temperament şi caracter dintre ei erau notabile, şi nu e lipsit de interes să le mai examinăm, deşi sînt ştiute. Mai întîi, la Kogălniceanu cultura germană nu a putut altera atracţia lui funciară pentru spiritul francez şi nici cinismul lui amabil şi sceptic şi o filozofie libertină de esenţă aristocratică; Maiorescu, deşi a studiat şi la Paris, nu

[1] *Op. cit.*, p. 350.

avea nimic comun cu acest spirit; pe Balzac, Kogălniceanu îl gusta mult și a încercat să-l imite, nu numai în titlul *Iluziilor pierdute*, dar și în fragmentul *Tainele inimii*, ca și în formula „fiziologiilor", în care a emulat cu C. Negruzzi. Maiorescu n-a înțeles niciodată prea bine literatura franceză; pe Balzac nu l-a prea apreciat și nici citit. În spiritul „fiziologiilor", Kogălniceanu, mergînd la sursa lor, a dat, ca Brillat-Savarin, importanță culturală gastronomiei, scriind împreună cu C. Negruzzi o carte de bucate, *200 de rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești*. Rețetele din această carte sînt într-adevăr suculente și stîrnesc o poftă grozavă. Subtitlul cărții spune că sînt „tipărite cu cheltuiala unei societăți de iubitori de înaintarea și strălucirea neamului românesc", ceea ce, făcînd largă parte ironiei, nu înseamnă mai puțin că ei considerau, ca și Nietzsche mai tîrziu, arta culinară ca un fenomen superior de cultură. Trăind larg și avînd nevoie de mulți bani (își constituise, din surse oculte, o pinacotecă de maiștri italieni și flamanzi de prima mărime, pe care a vîndut-o mai tîrziu la Colonia, pentru a-și plăti datoriile), a intrat în tot felul de întreprinderi industriale și comerciale, ceea ce, boier fiind, își putea permite fără să decadă, ca și Berlicoco Rosetti; Maiorescu n-ar fi putut-o și trebuia pentru a-și ține trena să se rezume la avocatură, muncind enorm. Spiritual și elegant, deși nu bărbat frumos (mai curînd dimpotrivă), Kogălniceanu a avut totdeauna succese galante, ceea ce nu i-a lipsit nici lui Maiorescu. La Berlin, a pătruns cu ușurință și strălucind în cele mai înalte cercuri savante și aristocratice; dacă tovărășia beizadelelor i-a putut ușura aceasta, numai spiritul și cultura lui l-au putut menține în mod eminent în această lume, în care prințișorii nu făceau desigur decît o figurație decorativă (deși beizadea Grigore a devenit mai tîrziu o personalitate fabuloasă și a și scris un op enorm, intitulat, nici mai mult nici mai puțin, decît *Les lois fondamentales de l'univers*).

Intrarea în panteonul istoriei de multe ori eclipsează aspectele cele mai de preț ale oamenilor celebri. Acesta e cazul artistului Kogălniceanu.

MAUROIS DESPRE CLASICI

A fost un timp și la noi cînd André Maurois nu se bucura de prea multă stimă intelectuală printre oamenii de carte. Paul Zarifopol i-a tratat romanul *Climats* cu acea ironie acidă pe care i-o aplicase și lui Maupassant. (Din cauza lui Zarifopol, sub a cărui influență m-am deprins cu literatura, ani de zile nu l-am prea citit pe Maupassant, pentru ca mult mai tîrziu, îndemnat de prieteni și de admirația convingătoare a lui Frank Harris, să descopăr în el pe foarte marele scriitor.)

E adevărat, *Climats*, carte agreabilă și bine scrisă, bună de citit în tren sau pe plajă, și nimic mai mult, ca și celelalte romane ale lui Maurois, nu se numără printre cele, foarte multe de altfel, cu care literatura franceză a sporit cultura veacului nostru.

Maurois nu e un mare romancier. Ei, și ? Nu a scris numai romane. În afară de acestea și de încîntătoarele volume *Les silences du Colonel Bramble* și *Les discours du docteur O'Grady* (pe care, nu știu de ce, anunțurile de editură și uneori criticii le numesc „romane"), opera lui Maurois cuprinde un număr considerabil de cărți, dintre care nu puține excelente. Biografia, gen venerabil și clasic, a atins cu el o formă exemplară și, presupun, istoricește corectă. Mulți alătură biografiile lui Maurois de viețile romanțate ale lui Zweig (care la urma urmei, nu e nici el de lepădat), dar aceasta este o regretabilă confuzie de valori. Portretele istorice ale lui Maurois sînt evocări în care imaginația nu se hazardează fără

de răspundere ; autorul lor e un spirit format în buna tradiţie a moraliştilor francezi, pentru care cunoaşterea caracterelor şi societăţii, a pasiunilor şi ideilor este un exerciţiu, o tehnică a lucidităţii. Măsură şi *„esprit de finesse"*, atenţie la obiect, captarea şi selectarea realului divers într-o ordine raţională sînt trăsăturile caracteristice ale artei lui portretistice şi ale eseurilor lui. Discipolul acesta al lui Alain este, în fond, ca şi maestrul său, un moralist. Una din cărţile lui, *Un art de vivre*, în care sînt pagini de mare fineţe şi pătrundere, pline de experienţă şi reflexie, despre arta de a iubi, de a munci, de a îmbătrîni, este un manual de înţelepciune şi de cunoaştere a omului.

Dacă Alain se înscrie pe o linie care-l leagă de Montaigne, Maurois e un spirit asemănător cu Fontenelle. O declară el însuşi, într-o carte recentă (*De La Bruyère à Proust*, Paris, 1964), chiar la începutul unui capitol despre Fontenelle : *„On peut être à la fois fontenellien et stendhalien. J'en suis un exemple."* (p. 33) Fontenelle, pentru audienţa feminină pe care o vizau scrierile lui, îşi atrăsese ironia lui Voltaire (nici el la adăpost de asemenea imputare) ; o trăsătură similară i-a atras şi lui Maurois un uşor discredit la spiritele grave. Gide notează în jurnalul lui la 1 octombrie 1927 : *„Maurois parle de Wilde avec élégance... mais cette petite étude, très «conférence pour dames», me laisse insatisfait"*. Dar e greşit a lua aceasta drept superficialitate. E o trăsătură care ţine de arta conversaţiei şi de saloanele secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, una din formele cele mai rafinate ale culturii şi spiritului francez, care şi-a imprimat stilul în scrisori, memorii, cronici, maxime, eseuri, practicată pînă în zilele noastre, între alţii, în proză şi oral, şi de Paul Valéry. E adevărat că această tendinţă „galantă" duce de multe ori la manieră şi facilitate, dar exemple ilustre i-au demonstrat capacitatea de profunzime. Scrisul lui Maurois, limpede şi strîns, elegant cu simplicitate, plin pînă la margine de inteligenţă, nu are nimic din graţia facilă a spiritualelor platitudini ce se oferă prea adeseori ca produse tipic franţuzeşti (mai bine zis, pariziene).

Fiu de industriaş, Maurois aparţine marii burghezii ; ca spirit, el nu-şi reprezintă însă clasa în stadiul ei actual, reacţionar, ci mai curînd, dacă o atare situare ar fi posibilă, în cel de acum două sau trei secole, cînd din această burghezie se alegea intelectualitatea progresistă. În ciuda limitelor pe

care totuşi această apartenenţă socială le trasează unui intelectual care nu s-a rupt de ea pentru a adopta o ideologie revoluţionară, Maurois are o lărgime de vedere, un spirit umanist, un anumit radicalism implicit, pe care le datorează desigur în mare măsură influenţei lui Alain. La optzeci de ani, el vădea o remarcabilă tinereţe a minţii şi o curiozitate intelectuală, o deosebită receptivitate faţă de nou. În timp ce un Gabriel Marcel se arăta indignat de apropierea îndrăzneaţă, dar fecundă sugerată de Jean Kott şi ratificată artistic de Peter Brook, între *Fin de partie* a lui Beckett şi *Regele Lear,* Maurois scria (în *Les nouvelles littéraires,* din 23 mai 1963) : „Deodată, văzîndu-i pe cei doi bătrîni lamentabili (Lear şi Gloucester, n.n.), parcă împlîntaţi în sol, am regăsit atmosfera confruntărilor nihiliste ale lui Beckett". Lipsa de prejudecăţi şi supleţea înţelegerii dau stilului lui, la această vîrstă înaintată, o siguranţă, o *„aisance"*, sporite de experienţa şi lectura acumulate într-o viaţă întreagă. „Scriitorul bătrîn, ca şi actorul bătrîn, îşi cunoaşte meseria mai bine, iar tinereţea stilului e o chestie de tehnică", scrie el în cartea amintită (la p. 47), subliniind (ceea ce exprimă în fond şi un punct de vedere *pro domo),* că Voltaire şi-a compus capodopera *(Candide)* la şaizeci şi cinci de ani, iar Anatole France pe a sa, *Les Dieux ont soif,* la şaizeci şi opt.

Preferinţa pentru *Les Dieux ont soif,* carte remarcabilă, dominînd cu distanţă restul operei lui France, în ciuda neuitaţilor Jérome Coignard sau Bergeret, dar carte în genere cam neglijată de critică şi de istoria literară —, preferinţa lui Maurois pentru această carte reprezintă o foarte pertinentă judecată de valoare. De asemeni, cred că nu puţini sîntem aceia care subscriem la părerea lui că *Război şi pace* e cel mai frumos roman ce s-a scris vreodată (p. 238) (deşi în ce mă priveşte, îl ţin în cumpănă cu *Don Quijote*).

Volumul *De La Bruyère à Proust,* venind după *De Proust à Camus* (1963) şi *À la recherche de Marcel Proust (1950),* se adaugă unui tablou literar, în centrul căruia se situează Proust ca fenomen epocal, ca monument făcînd dată în istoria literaturii. Totuşi cartea nu urmăreşte retrospectiv filiera ascendenţei proustiene (lipseşte, de pildă, Saint-Simon, unul din strămoşii spirituali ai lui Proust, sau Doamna de La Fayette). Volumul conţine o serie de comentarii în jurul unor cărţi şi autori francezi şi străini, aleşi mai mult sau mai puţin arbi-

trar, după criteriile predilecţiei ; subtitlul *Lecture, mon doux plaisir,* care aminteşte de formula lui Valéry Larbaud, *„ce vice impuni, la lecture"*, mărturiseşte o atitudine de amator, în accepţia cea mai bună a termenului. Maurois nu e un critic, în sens profesional, şi nici ca formă de spirit, e un cititor pasionat, perspicace şi comunicativ. (În privinţa perspicacităţii, nu rareori o împrumută pe a altora, dar o are pe cea de a şti ce să asume, ceea ce nu e puţin.) Comentariile lui literare ţin oarecum de ceea ce Thibaudet numea *„critique de nourriture"* sau *„nourritures littéraires"* în sensul în care Gide scrisese *Les nourritures terrestres* : căutarea în cărţi a unui aliment pentru spirit şi sensibilitate şi nevoia de a împărtăşi altora satisfacţiile găsite. Toţi cei care suferim de boala literaturii, manie mai puţin inofensivă decît altele şi de o impunitate doar relativă, cunoaştem această nevoie ; lectura nu e numai un viciu solitar ; ca orice mare voluptate, se cere împărtăşită. Maurois se complace în aceste *„entretiens"* sau *„propos"* literare după pilda maestrului său Alain. Dar Alain, ca şi la noi Ralea, filozof de formaţie, dacă face şi el o critică hedonistă, de *„nourriture"*, o face ca om de idei, confruntînd puncte de vedere cu implicaţii teoretice, mergînd de la particular la generalizare. Maurois are gustul anecdoticului revelator sau pitoresc. Cîteva capitole ale cărţii, ca cele despre Goethe, Leopardi, Kierkegaard, un episod din convieţuirea lui Spencer, celibatar maniac, cu două fete bătrîne, sînt curat anecdotice. Este aici o curiozitate de moralist. Montaigne, părintele genului *„propos"*, a practicat-o, ca şi mai tîrziu Chamfort. Este însă şi o deformaţie de colaborator la magazinuri ilustrate şi de vulgarizator (iarăşi în cel mai onorabil înţeles al cuvîntului). Dar să fim drepţi : Maurois înscrie de cele mai multe ori anecdota biografică în liniile unui destin sau în sensul unui temperament, al unei vocaţii, al unei „demonii" goetheene.

Din cartea aceasta, fără veleităţi de gîndire organizată, dar plină de observaţii subtile şi rodnice, se pot desprinde cîteva teme care permit unele legături de la un capitol la altul şi ar fi putut, dacă autorul şi-ar fi dus observaţiile pînă la capăt şi le-ar fi urmărit şi dincolo de locul care i le-a sugerat, să dea volumului o anumită vertebraţie.

Una e cu privire la tipul aşa-numitului „roman al uceniciei" *(„Bildungsroman")* : *„Les plus beaux romans sont des*

romans d'apprentissage : Wilhelm Meister, Le Rouge et le Noir, David Copperfield, À la recherche du temps perdu" (p. 194), scrie Maurois în capitolul despre Balzac. În această categorie, încadrează cu drept cuvînt *Le Père Goriot* și *Les illusions perdues* (la care ar fi putut adăuga și urmarea acestuia, *Splendeurs et misères des courtisanes*, precum și multe alte romane balzaciene, ca *Un début dans la vie* etc.). Foarte justă, de asemeni, și evidentă, plasarea în această categorie a *Căutării timpului pierdut*, pe care nu știu să o mai fi făcut altcineva dintre comentatorii lui Proust. Romanul uceniciei, de obicei cu un sîmbure autobiografic dezvoltat în condiții imaginare, este istoria formației unui tînăr, solicitat deopotrivă de ambiție și de iubire, și a confruntării idealurilor lui cu realitatea vieții. În planul erotic, el e în genere împărțit între două iubiri de tip diferit, din care una, nu neapărat castă, este sentimentul autentic, iar cealaltă, asociată fie cu ambiția, fie cu alte apetituri, reprezintă o experiență pasională legată de „școala vieții". De obicei, un personaj puternic, ironic sau cinic, generos sub răceala fără de iluzii a lucidității, de multe ori înzestrat cu o forță demonică, este mentorul sau protectorul acelui tînăr căruia îi dezvăluie mecanismul vieții sociale, ipocrizia sau naivitatea virtuții, relativitatea valorilor morale, înarmîndu-l cu o filozofie pragmatică și realistă. Maurois arată că în romanele lui Stendhal funcția aceasta o îndeplinește respectiv contele Mosca sau marchizul de La Môle. La modelul genului, *Wilhelm Meister*, ea se divide în trei personaje, Jarno, abatele și Serlo, omul de teatru (dar principalul rămîne Jarno). La Balzac, ea revine figurii celei mai tari din vasta lui operă, Jacques Colin, în cele două ipostaze, Vautrin și Carlos Herrera. În alte romane, apar cu aceeași funcție Ferragus, marchizul de Sérizy etc. La Proust, faimosul Charlus, despre care Thibaudet spusese că nu are decît un singur echivalent, și anume pe Vautrin. Restif de la Bretonne are și el un asemenea personaj, pe Gaudet d'Arras, din *La paysanne pervertie*, și e de mirare că Maurois, care consacră acestei cărți un capitol, nu vede în ea, pe lîngă un roman picaresc și libertin, și unul al uceniciei.

Eroii unor atari povești sînt de obicei înzestrați cu o anumită energie morală sau intelectuală (nu e cazul la Restif), sînt în genere croiți pe măsura ambițiilor sau idealurilor lor, iar reușita sau eșecul sînt de dimensiuni corespunzătoare. La

Julien Sorel, eşecul ambiţiei se compensează din plin cu reuşita finală în planul iubirii, înainte de moarte, prin dragostea şi fericirea absolută cu d-na de Rénal. Dar există şi romane de acest tip al căror erou e sub nivelul veleităţilor sale, şi eşecul e lamentabil sau plat. Sîmburele autobiografic, în atare caz, e tratat de autor într-o ipostază absolut detaşată, cu o luciditate autocritică necruţătoare. Unul din cele mai remarcabile exemple e *L'éducation sentimentale*. Şi dacă ne gîndim bine, şi *Madame Bovary*. Dacă Maurois ar fi urmărit şi în capitolul său despre Flaubert firul romanului uceniciei, atît capitolul respectiv, cît şi cartea ar fi cîştigat ca perspectivă şi legături tematice.

În capitolul consacrat lui Stendhal, Maurois trage din *Le Rouge et le Noir* cîteva învăţăminte. Întîi, că omul trebuie să aibă pasiuni. Acestea sînt singurele forţe care-l salvează de platitudine şi-l ridică la rangul uman. Pentru aceasta, ele trebuie să se sublimeze, dar în primul rînd trebuie să existe. Apoi, că dincolo şi mai presus de pasiune, sînt sentimentul pur şi împăcarea. Înţelepciunea se găseşte în iubire şi contemplare, în renunţarea la ambiţie, care, supusă opiniei şi evenimentului aleatoriu, îl face pe om vulnerabil.

Ideea aceasta se degajă şi din capitolele consacrate Cardinalului de Retz (cu care se deschide volumul) şi lui Chateaubriand. Retz, după o viaţă închinată ambiţiei şi agitaţiei, se împlineşte, retras din lume şi despuiat de orice vanitate, într-o operă cinică şi francă pînă la extrema îndrăzneală a dezinteresării, cu stilul plin pînă la încordare „al celui care a văzut multe şi ca atare are multe de spus“ (p. 18). Înrudirea lui Retz cu Stendhal o sugerează Maurois foarte în treacăt, pe linia cinismului şi a teoriei ambiţiei. Dar asemănările dintre *La Chartreuse de Parme* şi *Memoriile* lui Retz îmi par frapante. Nu numai prin episoade aproape identice, ca evadarea lui Retz din fortăreaţa de la Nantes şi a lui Fabrice del Dongo din închisoarea lui. Dar şi prin tratarea intrigilor de curte, prin fomentarea de către ducesa Sanseverina, cu procedee *à la* Retz, a răscoalei populare contra prinţului de Parma, şi mai ales prin stil, prin stilul acela direct, nud, ironic, cu trăsături succinte şi pline de miez, capabile să prindă în cîteva rînduri o întreagă articulaţie de circumstanţe. Mai au comun coexistenţa în ei, paradoxală, a unei

concepţii aristocratice despre viaţă cu o simpatie profundă pentru spiritul de revendicare popular.

Tot astfel Chateaubriand, după ce s-a luat drept un anti-Napoleon şi un anti-Talleyrand, după ce a produs o literatură retorică şi fastuoasă, azi aproape ilizibilă, la sfîrşit, retras, sceptic asupra principiilor şi instituţiilor al căror apărător se făcuse dintr-un orgoliu al fidelităţii, devine în *Mémoires d'outre-tombe* un scriitor prodigios. Egolatria lui teatrală şi stilul grandilocvent care îl exasperaseră cu drept cuvînt pe Marx fac loc unei sincerităţi fără ostentaţie şi unui stil în care Maurois, citînd cîteva exemple superbe, găseşte trăsături demne de Retz, de Saint-Simon, de Tacit (ce surprinzătoare identitate cu modelele pe care Matei Caragiale le atribuie scrisului lui Paşadia !).

O altă temă care, exploatată mai larg, ar fi dat cărţii lui Maurois o perspectivă sporită, e cea a literaturii libertine. Două din capitolele cărţii sînt consacrate respectiv lui Restif de la Bretonne şi lui Laclos. Studiile sînt în ele înseşi interesante şi pătrunzătoare. Dar libertinajul secolului al XVIII-lea, dincolo de moravurile corupte ale unei clase devenită parazitară şi care sfida clasele laborioase, a mai fost şi un fenomen cu un sens diferit. Din filozofia senzualist-materialistă a epocii decurgea o etică hedonistă şi cinică, demascatoare a ipocriziei şi spunînd lucrurilor pe nume. Libertinajul avea o fundamentare filozofică de o perfectă consecvenţă. Cuvintele *„philosophe"* şi *„libertin"* erau la un moment dat sinonime. Această concepţie de viaţă, în ciuda egoismului aparent, era în fond generoasă şi a avut o funcţie liberatoare. Romanele licenţioase ale acelui secol (Mirabeau el însuşi a fost autor de asemenea scrieri), multă vreme socotite în afara literaturii şi de circulaţie clandestină, sînt de la Apollinaire încoace obiectul unei reabilitări literare, iar Jean Cassou scria cu dreptate că poezia, care dezertase producţia versificată a timpului, s-a refugiat în opera unui Sade cu forţa irezistibilă a imaginaţiei descătuşate, de o violenţă „elizabethană" şi cu o consecvenţă implacabilă. Un capitol despre marchizul de Sade, acest scriitor de o natură complexă şi insondabilă, socotit nebun, cu un destin dezastruos care îi dă o tristă aură, lipseşte din cartea lui Maurois, în care l-ar fi putut lumina şi întregi pe cel consacrat lui Laclos.

Între Laclos şi Sade e o deosebire evidentă. Opera primului, restrînsă la o singură carte şi compusă cu economie clasică, s-a bucurat de la început de stima literară, chiar cînd a fost considerată diabolică sau imorală. Decenţa limbajului e perfectă, cum se şi cuvenea unui roman epistolar în stilul secolului al XVIII-lea. Maurois menţionează într-un loc ţinuta raciniană a cărţii, ceea ce e o observaţie deosebit de fină. De asemenea, şi caracterul ei stendhalian *avant la lettre*, subliniat de aproape toţi comentatorii. Premeditarea şi conduita strategică a procedeelor de seducţie sînt aproape identice la Valmont şi la Julien Sorel. Dar mobilurile sînt cu totul diferite. Eroii stendhalieni sînt împinşi de vaste ambiţii şi pasiuni ; cuplul Valmont — d-na de Merteuil urmăreşte doar verificarea artei seducţiei pentru ea însăşi şi ruina deliberată a sentimentelor altora ca obiecte de pradă. Paradoxul şi reuşita cărţii acesteia sînt de a fi introdus spiritul geometric în domeniul erotic. Premisele sînt arbitrare, finalitatea neverosimilă, dar desfăşurarea e de o logică impecabilă. Ce rost au toate aceste manevre şi intrigi, de ce toată maşinaţia aceasta aşa de scrupuloasă în a sfărîma orice scrupul, pentru o seducţie nu numai lipsită de afect, dar deliberat potrivnică acestuia ? Malraux o explică prin definiţia pe care o dă erotismului, care, după el, este asocierea sexualităţii cu constrîngerea. La Sade, constrîngerea e cruzime, violenţă fizică ; la Laclos, ea se exercită prin persuasiune şi viclenie. Dar cruzimea poate fi o formă a iubirii şi poate genera tandreţea ; minciuna şi făţărnicia — niciodată. Malraux arată însă mai departe că în *Les liaisons dangereuses* nu e vorba de aplicarea voinţei la scopuri erotice, ci, din contra, e o *erotizare a voinţei ;* sexualitatea nu e deci scop, ci mijloc pentru exercitarea şi împlinirea unei voinţe de putere. Setea de dominaţie şi amorul propriu sînt impulsurile originare ale cuplului Valmont—Merteuil ; romanul e expresia unui imperialism, al cărui teatru de operaţiuni sînt alcovurile. Prin tema disciplinării şi exercitării voinţei, Laclos e un precursor al lui Stendhal, lucru semnalat de Maurois. Prin concepţia lui pesimistă asupra răutăţii funciare a omului, Laclos se întîlneşte cu Sade ; dar Sade, metafizician al răului, vede în această răutate un dat ireductibil şi absolut al naturii, în vreme ce Laclos o consideră prin prisma unei critici a moravurilor.

Nu mai am loc să vorbesc despre observaţiile mai mult decît pătrunzătoare pe care le face Maurois pe tema îmbătrînirii şi morţii la Tolstoi, Maupassant şi Proust, despre trecut şi amintire, precum şi despre teatrul lui Musset. Locul lui Maurois, eseistul, în literatura franceză contemporană este imediat după cei mari, iar prestigiul de care se bucură la generaţia tînără, sau la un Pierre de Boisdeffre, de pildă, mult mai sus decît preţuirea oarecum condescendentă pe care i-o acorda critica interbelică, reprezintă aşezarea lui la rangul ce i se cuvine.

AL. O. TEODOREANU

S-a tipărit de curînd o cărticică, într-un format de buzunărel la jiletcă şi cu nişte ilustraţii ca nuca în perete, dar sub un titlu faimos: *Hronicul măscăriciului Vălătuc.* Cine a cumpărat-o crezînd că va regăsi între coperţile ei paginile de rafinată suculenţă care şi-au consacrat autorul a rămas dezamăgit, sau, mai bine zis, amăgit. Din cartea care, deşi compusă din cîteva bucăţi de proză şi versuri, era un tot unitar ca factură şi spirit, doar o singură bucată figurează în noua culegere: *Inelul Marghioliţei.* În rest, cîteva schiţe slabe, din volumele *Bercu Leibovici* şi *Un porc de cîine,* şi cîteva, amuzante, dar secundare, din *Mici satisfacţii* şi *Tămîie şi otravă.*

Dacă autorul însuşi ar fi dislocat astfel un titlu, ce exprimă organic o operă de artă rotundă şi plină în substanţa ei, pentru a acoperi cu el subalterne şi bastarde producţiuni proprii, criticii şi opinia ar fi putut să-l certe, deşi era în definitiv dreptul lui. Dar ca după moartea autorului altcineva să recurgă la procedeul acesta, mistificînd publicul şi discreditînd (de ce ?) un artist, care, dacă nu e unul dintre cei mai mari, e unul dintre cei mai de preţ, această faptă nu poate fi trecută cu vederea.

Nu e prima injurie pe care a îndurat-o Al. O. Teodoreanu, dar e prima pe care o îndură postum. În 1959, apăruse de asemeni un volumaş, cu o prefaţă denigratoare, alcătuit din bucăţi slabe ale autorului; titlul cel puţin *(Berzele din Boureni)* nu era o înşelăciune.

Al. O. Teodoreanu a fost un frondeur, un om de spirit de o rară şi inepuizabilă vervă, un tandru zeflemist şi un dandy fără morgă, emancipat prin auto-ironie. Inteligenţa lui scăpărătoare şi promptă nu avea vocaţie teoretică ; cu modestie şi veneraţie asuma, fără a se sinchisi de contradicţii, atitudinile şi părerile marilor săi prieteni şi mentori : Ibrăileanu, Sadoveanu, Ralea, Zarifopol, Goga. Pe acesta din urmă, din admiraţie pentru poetul şi oratorul profetic, din iubire pentru prieten, l-a urmat cu un ataşament fără examen, dar şi fără a-şi greva conştiinţa, dezinteresîndu-se în fond de acţiunea politică, pe care, dincolo de frondă, o ignora. În scrisul, ca şi în comportarea lui există, ce e drept, o nuanţă de „spirit reacţionar", subliniată şi de G. Călinescu. Aceasta era la Al. O. Teodoreanu o formă de panaş, o anumită „alură", mai mult o reacţie temperamentală faţă de filistinismul şi demagogia burgheză ; pentru militanţii de stînga, pe care i-a cunoscut şi îndrăgit, a avut totdeauna un declarat respect.

Vorbele de spirit, epigramele, veselia potatorică celebrată în proză şi versuri, practicată notoriu cu un soi de jovialitate provocatoare, au făcut din Al. O. Teodoreanu o figură legendară sub diminutivul „Păstorel". Legenda aceasta poetul şi-a întreţinut-o, acceptînd cu nepăsare o reputaţie care ignora laboratorul intim al artistului şi severa lui etică meşteşugărească.

Este adevărat, cum observă Călinescu şi generalizează pripit prefaţatorul opusculului dat acum la iveală, că foarte, foarte multe epigrame compuse de Păstorel în momente de „veselie excesivă", scrise în euforia momentului la un colţ de masă sau pe o listă de bucate, sînt lipsite de haz şi s-au mărginit la un ecou efemer printre convivi bine dispuşi. Dar tot foarte multe, nenumărate, de un spirit fulgerător şi irezistibil, au parcurs prin transmisie orală tot perimetrul limbii române şi au rămas memorabile ; i s-au şi atribuit multe, apocrife, nu toate de un gust prea bun. Keyserling scriind despre România observa că sîntem singurul popor la care se mai cultivă epigrama în mod consecvent ca gen literar şi că avem imanent geniul epigramatic ; filozoful deducea de aici nişte consideraţii interesante cu privire la spiritul românesc şi la manifestările libertăţii acestuia prin vicisitudinile istoriei. Al. O. Teodoreanu este unul din reprezentanţii cei mai emi-

nenți ai spiritului epigramatic românesc. Unuia care, neavînd măcar scuza de a fi prost, i-a cerut socoteală pentru epigramele lui, poetul i-a răspuns: „eu fac epigrame cum face găina ouă“, la care acela, ultragiind libertatea spiritului, i-a intimat autoritar să fie „serios“.

Scrupulul său meșteșugăresc nu l-a ferit pe Al. O. Teodoreanu de a produce și o anumită cantitate de balast literar: o sumă de „schițe“ cu dialog mecanic și facil, propunînd fără succes admirației cititorului niște fantoșe sibarite, noctambuli și donjuani fără demon, ilustrînd destul de anost anecdote, unele probabil veridice, dar irelevante artistic. Întregul volum *Un porc de cîine* (despre care știu de la autor că a fost scris în cîteva nopți, pentru a face față unui contract de editură) și volumul *Bercu Leibovici* aproape tot (schița care împrumută titlul volumului și bucata *Tocmala crailor* după Jules Lemaître sînt însă savuroase) cad în această categorie. Pe de altă parte, tocmai pasiunea lui artizanală l-a dus pe Al. O. Teodoreanu, cu timpul, la un soi de „filatelie“ idiomatică, făcîndu-l să cultive pitorescul și raritatea lexicală în sine, fără justificare expresivă. (Astfel, traducînd *Histoire contemporaine* de A. France, pune niște clerici francezi din timpul afacerii Dreyfus să vorbească cu „milosîrdie“ și „prestăvitu-s-a“; un arheolog monden, în același roman, povestind o întîmplare, e pus să zică: „scufundatu-o-au pre ea de ori trei“ etc.). Începuse să-și pună probleme de „limbă“, ceea ce nu e o preocupare de scriitor, în locul problemelor de *expresie*, pe care și le-a pus și rezolvat așa de fericit în operele sale care rămîn.

Acestea sînt *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, *Tămîie și otravă* (mai ales prima serie), *Trei fabule*, o bună parte din *Mici satisfacții*, poemele fanteziste din ciclul *Cîntece de ospiciu* și versurile anacreontice, bacchice, simboliste, sonetele melancolice și crepusculare, toate reunite în volumul *Caiet*; multe epigrame, alocuțiuni și alte lucrări inedite.

Călinescu releva în mod nuanțat caracterul de joc literar, de referire la un model livresc și exercițiul oarecum de pastișă cu transcriere la altă cheie, pe care le capătă la Al. O. Teodoreanu izvorul caragialesc. Prefațatorul culegerii de acum, generalizînd iarăși cu nebăgare de seamă, îl așază pe Al. O. Teodoreanu printre epigonii lui Caragiale. Părere eronată, dedusă dintr-un aspect inesențial: schițele pseudo-cara-

gialeşti ale lui Al. O. Teodoreanu sînt un fenomen marginal în opera lui şi au un caracter oarecum demonstrativ, de divertisment cultural. Dar autorul face parte din altă familie de spirite. Caragiale ţine de un tip socratic, dialectic şi dramatic. Al. O. Teodoreanu e un artist de a doua instanţă, de sursă livrescă, cu nuanţă paseistă şi de natură nu orală, cum e — deşi cu extremă elaborare — Caragiale, însă discursivă, disertă ; rîsul lui e *amuzant* şi benign, nu nimicitor şi nu are implicaţia metafizică a marii arte comice. E un artist amabil, nu redutabil.

Mai curînd cred că i s-ar putea găsi lui Al. O. Teodoreanu o afinitate cu Odobescu. Voluptatea erudită, gustul pentru digresiile savante de ordin gastronomic şi oenologic, gustul pentru poezia şi adagiile latineşti, rafinamentul epicurian şi boieresc, capriciile de umoare declarate cu autocomplezenţă ironică, toate acestea le sînt comune.

În al doilea rînd, aş vedea la Al. O. Teodoreanu afinităţi cu Costachi Conachi şi cu Văcăreştii, şi mai departe, cu linia poeţilor anacreontici şi madrigaleşti francezi, ca Philippe Desportes, Théophile de Viau, Saint-Amant.

În al treilea rînd, în sfîrşit, cred că trebuie subliniate la el pronunţate trăsături macedonskiene, în treacăt semnalate tot de Călinescu. Ţinuta aristocratică, estetismul, panaşul şi mîndra independenţă exprimate şi în deviza *in vitam quod volo, in artem quod possum,* gravată în piatra de topaz oriental a inelului pe care îl purta, erau la Al. O. Teodoreanu totodată o artă poetică şi un stil de viaţă. Stilul acesta, implicînd şi o nuanţă savant retorică, este macedonskian ; macedonskiene sînt şi aproape jumătate dacă nu mai mult din poemele strînse în *Caiet.* Tot macedonskian este la Al. O. Teodoreanu un anumit donquijotism ; dar la poetul *Nopţilor* era un donquijotism tragic, ca un blestem ; Macedonski asumase ridicolul pînă la sublim. Cine a citit bine romanul lui Cervantes ştie însă că, într-un colţ discret al conştiinţei, Don Quijote îşi păstrase o detaşare lucidă, amuzîndu-se pe propria lui socoteală şi pe a celor ce-l luau în rîs ; o asemenea complicitate la propria deriziune o dată cu deriziunea lumii e una din seducţiile de preţ ale inteligenţei lui Al. O. Teodoreanu.

Inteligenţa lui, despre care am spus mai înainte că nu avea vocaţie teoretică, nu era totuşi lipsită de filozofie ; filozofia epicuriană din Lucreţiu, din Horaţiu, din Anatole

France și cea senzualist-materialistă a secolului al XVIII-lea, cînd noțiunile de „filozof“ și de „libertin“ se suprapuneau; libertinajul secolului al XVIII-lea și mai tîrziu al unui Stendhal a avut un temei filozofic plin de forță și o etică generoasă și libertară. Al. O. Teodoreanu s-a reclamat de la această filozofie și a practicat-o.

A fost, în felul lui, un înțelept. Așa cum proclama, a făcut în viață ce a vrut și în artă ce a putut, cu o probitate și o noblețe de mare stil, știută de cîțiva, cu o veselie și o dezinvoltură știută de toți.

Moartea lui a fost exemplară. Pînă în clipa din urmă, fără nici o iluzie, și-a permis suprema eleganță de a o întîmpina tot cu vorbe de spirit, dar fără ostentație, lucid și curtenitor, ușurînd celor din jur, și nu sieși, durerea despărțirii.

Caeterum censeo că a venit poate vremea ca scriitorul acesta să fie restituit publicului într-o ediție onorabilă și demnă.

ALEXANDRU PHILIPPIDE

„Un Robinson cu insula în suflet“, cum s-a numit el însuşi în *Cîntecul din anii blestemaţi*, Alexandru Philippide este un poet singular ; monologurile lui meditative au o adîncime de sunet şi de gînd care nu atrage atenţia grăbiţilor căutători de forme noi. El nu a avut parte de acel succes pe care-l mijlocesc imitatorii. Expresia firească şi fără efecte insolite (în afară de insolitul mai puţin aparent al rarei justeţi în alegerea şi suita cuvintelor) nu se poate imita şi nici nu e o ispită pentru pripa la notorietate. Mai puţin încă se poate mima autentica şi marea inspiraţie, care e produsul unui îndelung şi răbdător exerciţiu al spiritului. Auster şi singur, indiferent la faimă, care nu e, cum spunea Rilke, decît suma neînţelegerilor ivite în jurul unui nume şi, aş adăuga, nu rareori dobînda unor manevre uzurare, Alexandru Philippide s-a îndeletnicit o viaţă cu pătrunderea în esenţele lumilor interioare. Meşteşugul său e o *ars magna*, care, prin repetarea neostenită a aceloraşi tainice experienţe cu gîndurile şi cărţile, ajunge, într-o dăruită clipă, să preschimbe materia vrednică a obişnuitei vieţi în aurul spiritual care e marea inspiraţie poetică.

Ion Barbu scriind, în 1930, despre întîiele volume de poeme ale lui Philippide, *Aur sterp* şi *Stînci fulgerate*, spunea : „Redevenirăm contemporanii lui Eminescu“. Aceste cuvinte nu erau un simplu şi nemăsurat elogiu ; ele exprimau exacta situare a poetului în familia lui spirituală, aceea a marilor

romantici. Ion Barbu își preciza gîndul prin invocarea lui Novalis : „Urmînd — scria el — un vechi protocol al Curților, poezia noastră delegase către etajele subpămîntene ale romanticei un foarte tînăr ambasador să încercuiască inima luminoasă și îngropată a lui Friedrich von Hardenberg, cu o nouă alianță". Nu era și nu e vorba de banalul romantism, despre care istoria literară, lipsită de aprehensiuni, neclătinată de întrebări, nebîntuită de nici un demon al înțelegerii, știe doar să spună că a fost, la data cutare, o răsturnare de canoane aducînd întîietatea simțirii asupra cugetului. Philippide scrisese în introducerea la tălmăcirile lui din romanticii germani că, „înainte de a fi o mișcare literară, romantismul este un mod de viață sufletească" ; așadar, o atitudine structurală necuprinsă în date istorice. Iar Ion Barbu rostise cuvîntul-cheie pomenind de „etajele subpămîntene ale romanticei". Coborîrea în adîncul ființei interioare nu e pentru marii romantici o explorație în limitele individualității ; această „coborîre" e o „metodă", adică un itinerar, o cale către înțelesurile cosmosului ; „coborîrea" e totodată și un suiș, această călătorie nefiind nici în spațiu, nici în timp ; ea nu are „jos" sau „sus", însă are *trepte*, căci pretinde cumva o „inițiere", fiind un mod al cunoașterii.

Romantismul în conceptul acesta este poziția marilor vizionari. Ea se întemeiază pe niște concepții cosmologice imanentiste, implicînd un sincretism ezoteric de origine orientală și avînd ca sens o aspirație de contopire a ființei în cosmos. Elementul său predilect este nocturn și selenar : oroarea de zorii zilei, care se exprimase, de altfel, și în *Tristan*, o cîntă Novalis în unul din *Imnurile către noapte* traduse de Philippide :

Mereu se va întoarce dimineața ?
Puterea pămîntească nu se mai isprăvește ?

Aceeași oroare la alt mare romantic, românul Mateiu Caragiale. Iar Alexandru Philippide, în poemul său *Sîntem făcuți mai mult din noapte*, rezumă esența romantismului în această strofă :

Dezgrop în mine rădăcina lumii ;
În pieptul meu ce amintire grea !
O urnă-n care veacuri de vis şi-au pus cenuşa :
Luna sau inima mea ?

Volumul *Visuri în vuietul vremii,* din care face parte acest poem, a însemnat maturitatea poetului. De atunci a trecut mai mult de un sfert de secol, în care Philippide a mai publicat doar din timp în timp cîte unul din poemele ce alcătuiesc volumul apărut anul acesta : *Monolog în Babilon.* Poetul se înfăţişează acum, în pragul senectuţii, ca un fel de Isaac Lakedem cutreierător prin eonii lumii. E o poezie plină de evocări savante, de o erudiţie eremitică şi heteroclită tipic romantică, plină de ironie, de sarcasm şi de spaime fără nume. E vorba de papirusuri şi palimpseste ; de Ausonius, poetul galo-roman, care a fost consul la Roma în vremea descompunerii imperiului ; de Evandru, cel pomenit în *Eneida ;* de solilocviul filipidului Alexandru din Macedonia, întrerupt de ţipătul corbilor prevestitori de moarte, în Babilonul cucerit. Timpul istoric e abolit, mileniile se întîlnesc, iar marile metropole cosmopolite ale antichităţii se confundă cu omologiile lor de azi, în care anonimatul şi zgomotul sînt noii Molohi. Poetul, pornit în tulburătoare şi fatale periplurí, ajunge, ca un alt Alighieri, pe alte tărîmuri, misterioase şi malefice ; îl întîmpină privelişti stranii, premoniţii sinistre, nostalgice închipuiri. Totodată poezie de glosator avid de doctrină, lirismul lui Philippide păstrează faţă de vedeniile sale o anumită distanţă reflexivă, o rezervă filozofică nutrită cu trimiteri la concepţii pitagoreice, gnostice sau neoplatoniciene. Visul ca modalitate de a cuprinde unitatea lumilor şi ca mod de existenţă pe un plan necontingent, aşadar ca act de cunoaştere şi totodată ca soluţie, deci şi ca o etică în înţeles pur, nu este, în această concepţie romantică, ceva întîmplător şi necontrolat ; el comportă o „tehnică" a intuiţiei intelectuale şi e o aspiraţie la integralitate. De aceea, viziunile lui Philippide nu sînt obsesiile unui refulat, ci se desfăşoară pe o arie completă a simbolurilor şi sensurilor, de la coşmaresc la arcadian. De pildă, la zona mediană a

acestora, melancolia adîncă a împlinirilor ultime şi irevocabile din privirea naiadei Sirinx :

...Dar tu, ghicindu-mi parcă gîndul, ai
întors spre mine capul tău bălai
cu o privire
mai vorbitoare decît orice grai.
Şi-am înţeles atunci din ochii tăi,
în care-o lume-ntreagă de vis murea uitată,
că ai plecat spre ţara cu-ntunecate văi
la rîul crunt pe care nu-l treci decît o dată.

GÎNDURI DESPRE G. CĂLINESCU

„În Dom îţi dai seama că peste efemera Italie modernă domneşte o Italie absolută, în legătură dreaptă cu eternitatea."

(G. Călinescu)

Prefaţa *Istoriei literaturii române...* se încheie cu un amănunt exemplar, anume data : 24 ianuarie 1941. În paroxismul convulsiilor vieţii publice, în tumultul acelor zile sinistre, G. Călinescu îşi termina netulburat vasta lucrare, opunînd haosului, demenţei şi crimei, un monument al spiritului.

G. Călinescu era obsedat de ideea monumentalului şi îl jignea ceea ce i se părea a fi la noi o lipsă de ambiţie, dacă nu de vocaţie monumentală.

Nici neapărat frumuseţea, nici propriu-zis dimensiunea nu dau esenţa monumentului, ci grandoarea şi perenitatea, adică universalitatea ideală a concepţiei şi durabilitatea ei materială. Creaţia monumentală este o *Imitatio Dei,* o demiurgie ce sfidează timpul şi bravează istoria. De aici, „indiferenţa la eveniment" pe care o preconiza Călinescu şi care presupune un plan absolut, o lume a esenţelor, unde totul capătă sens prin raportare la arhetipiile primordiale. „Turnul de fildeş de care se sperie atîţia nu reprezintă un loc de refugiu, ci o altitudine necesară pentru observaţie... Cine nu se distanţează de evenimente spre a le citi semnificaţia uitată, cine nu se depărtează de oameni spre a scruta în ei umanitatea nu este un artist. Absenţa de la evenimente este condiţia însăşi a creaţiei şi a cere artistului să participe la existenţa noastră diurnă este a-i cere să se dezintereseze de adevărata viaţă esenţială ce formează obiectul artei", spunea

G. Călinescu într-un interviu în 1945. (Cf. Ion Biberi, *Lumea de mîine*, p. 166—167.) Acest punct de vedere este în fond un platonism, după cum platoniciană era în miezul ei filozofia scriitorului, întregită cu elemente de neo-platonism și de fenomenologie, într-un sincretism organic, disimulat însă de amplitudinea și arborescența polivalentă a operei.

Platonismul funciar al lui G. Călinescu e corelat cu o predilecție originară pentru un elenism canonic, simbolizat în viziunea unui perimetru monumental și clasic : „Decît să mănînc șuncă într-o țară fără statui, prefer să mă hrănesc cu măsline pe Acropole" *(Ibid.)* Dar era conștient de natura bastardă și de instanța postumă a propriei lui grecități : „Helenul, nu grecul — *eu* sînt grec ! —, e în primul rînd arhitect" (Cf. G. Călinescu, *Scrieri despre artă,* Buc., 1968, vol. II, p. 205). „Grec" în accepția aceasta, oarecum alterată, are nuanța de sofistică, de retorică, de logomahie. Fără îndoială, și pe cea de subtilitate, finețe, „nas subțire". Dar poate și pe cea veche franțuzească, pejorativă : *„grec, vilain, pipeur, chevalier de Transylvanie"* (Anatole France, *La rôtisserie de la reine Pédauque) ;* ce fibre secrete și ce scrutări intime îl vor fi făcut pe Călinescu să declare unui prieten, parafrazînd pe Flaubert : *„Stănică, c'est moi !"* ? (cf. Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar*, Buc., 1969, p. 180.)

Călinescu a dat, în romane, întîi un specimen de *grec,* distins, generos, inteligent, cult : Leonida Pascalopol ; apoi unul superior și ideal *„helen" :* arhitectul Ioanide.

Visul de a se mulțumi cu măsline pe Acropole, adică ideea supremației pe care monumentele o conferă insului pe raza lor, se extinde la Călinescu dincolo de conceptul de elenism, la cel de civilizație comunală : „Ca să trăiesc ca oamenii, am nevoie să mă scol dimineața, fie și la mansardă, în muzica savantă a unei game de clopote abațiale sau la semnalul oral al unui orologiu uriaș de turn comunal ; să-mi arunc ochii spre o pădure de cupole, turle, frontoane, clopotnițe. Înțeleg ca sub pașii mei să răsune mari lespezi de piatră, ca în drumul meu să găsesc la umbră bănci de marmură concave, cu picioare de leu. Cînd este arșiță și am

dispoziții meditative, credincios sau necredincios, pretind să intru în nava unei catedrale, să stau cîteva minute ori ceasuri pe o bancă sub un stîlp, vrăjit de liniștea vibrantă a aerului în care pînă și tusea are ecouri de orgă ori de val marin". (*Scrieri despre artă*, I, p. 151.) Această viziune și această exigență își rezumă îndreptățirea în următoarea sentință: „Sărăcia ori bogăția sînt noțiuni în relație cu averea obștească. Un bogat într-o țară fără valori publice e sărac." (*Ibid*,. p. 153.) Toată gîndirea politică a lui Călinescu și concepția lui economică, civilă și culturală sînt în aceste rînduri lapidare. (Notabilă, iarăși, data cînd au fost scrise: 21 august 1944.)

Altitudinea și distanțarea față de lume și evenimente, abstragerea în zonele absolute ale arhetipurilor și esențelor, într-un cuvînt, platonismul lui G. Călinescu, nu fac din el un spirit dezincarnat, rațiocinînd schematic cu goale abstracții. Dimpotrivă, rareori cineva a avut o așa de puternică apetență pentru concret. Cîntărețul *Laudei lucrurilor*, investigatorul de vechi scrisori, adunătorul scrupulos și amuzat al sutelor de fotografii inedite și revelatorii din *Istoria literaturii române*..., abonatul la reviste de modă feminină, colecționarul de mobilă veche, bibelouri și covoare, amatorul de artă plastică, curiosul de cancanuri și genealogii avea o capacitate colosală de cuprindere a fenomenalității. Scriitorul și eruditul care și-a petrecut o viață în bibliotecă și la masa de lucru, izolat de lume și practic fără relații, știa neînchipuit de multe despre societatea românească; cheile personajelor (transfigurate, bineînțeles prin ficțiune) din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* dau o galerie completă de figuri reale, intuite cu o justețe infailibilă în configurația lor caracterologică și socială (pînă și o bătrînă contesă Keller, văduva unui ofițer din marina țaristă, cunoscută doar în cîteva familii boierești mai mult sau mai puțin scăpătate, apare în *Scrinul negru* ca generăleasa Cernicev). Arta portretistică a lui Călinescu este comparabilă, pe plan de egalitate, cu cele mai mari exemple clasice din Saint-Simon, Chateaubriand sau Proust, de multe ori cu o notă de umor placid sau hiperbolică nu fără malitie, ca în portretul memorabil al lui N. Iorga din *Istoria literaturii române*...

Descrierea și inventarierea concretului, făcute de G. Călinescu totdeauna sub incidența categorială, revelează *esența în fenomen.* Metoda lui era fenomenologică și nu importă dacă și cît a cunoscut din filozofia lui Husserl, care, de altfel, prin idealitatea și preocuparea ei de absolut, e raportabilă la platonism.

Din ce rudimentară idee despre filozofie s-a putut naște părerea, destul de răspîndită, că G. Călinescu nu ar fi avut cap filozofic ? Fiindcă nu a făcut „deducții transcendentale" sau prealabile „discursuri asupra metodei" ? Fiindcă nu prea lua în serios estetica teoretică ? Dar estetica nu există cu adevărat decît ca parte dintr-o viziune filozofică generală, în care poate fi și numai implicită. Luată ca disciplină distinctă, ea nu e decît o vană și pedantă speculație, iar un „sistem de estetică" nu poate exista ca atare. Un sistem nu poate fi decît de metafizică, din care decurg, explicit sau nu, și etica și estetica și celelalte. Estetică mare nu au dat decît, în subsidiar, filozofii : Kant, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Croce, Blaga.

Din cînd în cînd, citim sau auzim cîte o punere în paralelă a lui G. Călinescu cu Tudor Vianu, de obicei cu intenția mai mult sau mai puțin manifestă de a-l diminua pe cel dintîi ca pe un nefilozof fantezist și delirant, în opoziție cu un adevărat filozof, serios, coerent și riguros. Strălucitul și temeinicul om de cultură Vianu s-a aflat în împrejurarea de a fi fost pentru noi un exemplar oarecum de excepție, dar normal era să fi avut mai mulți universitari de talia și formația lui. Asemenea cărturari de superioară clasă dau, prin numărul lor, măsura ambianței culturale a unei societăți. Dar Tudor Vianu nu poate fi opus unui irepetabil geniu ca G. Călinescu. Vianu „știa" într-adevăr filozofie ca puțini alții, dar în ce-l privește, nu avea nici una. Cînd vom înceta să confundăm pe doctorul în filozofie cu filozoful ?

G. Călinescu a fost filozof, în primul rînd filozof, chiar dacă inaparent pentru înțelegerea profană. Toate manifestările lui de critic, istoric literar, biograf, romancier, poet, ziarist etc. nu sînt decît aspecte fragmentare (strălucite, vaste, dar fragmentare) ale unei viziuni cosmologice totalitare asupra

unității universului ca teofanie. De aici, o antropologie în înțelesul microcosmului, o estetică a contemplării esențelor, o filozofie practică a ataraxiei și creației („sînt un ataraxic petulant") și o politică a cultului cetății.

Filozofia lui G. Călinescu era de același spirit cu a lui Leonardo da Vinci, a lui Goethe, a lui Balzac — *și a lui Sadoveanu.* Călinescu a fost pînă acum singurul care a văzut în Sadoveanu altceva decît pe sfătosul și patriarhalul povestitor și peisagist, anume pe inițiatul în cunoașterea unei vaste cosmologii polifonice, pe vizionarul armoniei și dramelor elementelor, pe înțeleptul total, știutorul tuturor treptelor nebănuite din scara universului, scriitorul nostru cel mai *intelectual* de la Eminescu încoace [1].

Nu rezist ispitei de a transcrie aici următoarele rînduri din prefața lui Călinescu la ediția de *Romane și povestiri istorice* de Sadoveanu, în două volume (Buc., 1961, E.P.L.) : „Scriitorul nu este un pictor de natură moartă, cu fructe, flori și lișițe împușcate, ca în pînzele flamando-olandeze, el cîntă categoriile tuturor fenomenelor, Mumele, cum zice Goethe, grîul, mărul, cerbul — în coarnele căruia pădurea se prelungește —, și este nu un poet bahic ; nici un om mai cumpătat decît el. Și cu toate acestea, în toată opera lui, fluidul cel mai slăvit este vinul : vinul în cofăiel, în ulcică, în cupă. Intuiția lui merge către gradul de sublimare în scara materiei pe care îl reprezintă vinul, expresie dătătoare de viață a strugurelui vegetal, care la rîndu-i extrage substanțele minerale ale pămîntului. Ca și orientalii, ia vinul în accepția înaltă a unui simbol și a unei esențe. Vinul care dezleagă limba și duhul ajută la cea mai înaltă expresie a vieții intelectuale...

...Chipul lui Mihail Sadoveanu a căpătat la senectute o frumusețe superbă, frumusețea geniului, pe care numai Tizian în persoană ar fi putut să o traducă în culori, iar ochii lui

---

[1] Incomparabil mai „intelectual" decît Camil Petrescu, nici el de altfel înțeles pînă acum în semnificațiile adînci ale operei lui, în ciuda meritatelor elogii și multelor comentarii, dar socotit intelectual fiindcă e „citadin", „analist", „lucid", „teoretician", într-un cuvînt, cum ar veni, fiindcă se exprimă „în radicale".

albaştri au o adîncime celestă. De l-aş vedea pe Goethe, n-aş fi mai turburat."

Am în faţă ultima fotografie a lui Călinescu, puţin înainte de moarte, cu figura emaciată, ca a unui sfînt de El Greco şi cu părul ca o flacără. Imaginea stadiului ultim şi cel mai intens de ardere al unei inteligenţe prodigioase. Nu ştiu care alt chip m-ar putea mai mult tulbura. E chipul scriitorului care a scris pînă în ziua din urmă, al înţeleptului care la sfîrşit şi-a proferat singur, cu glas tare : „Nu mai este nimic de făcut" (Cf. Dinu Pillat, *Op. cit.*, p. 181). Mi-l închipui ca pe Empedocle mistuit în vulcan.

G. Călinescu nu l-a înţeles pe Dostoievski, şi aceasta e desigur cea mai gravă lacună a inteligenţei lui. Dar e vorba de fapt de două structuri sufleteşti incompatibile, încît chiar de l-ar fi înţeles intelectual, tot n-ar fi aderat la spiritul lui. Călinescu era din familia celor care aprobă cosmosul, Dostoievski — din a celor care îl resping. În concepţia totalitară şi rotundă despre lume a lui Călinescu (care era şi a lui Goethe, la rîndul lui neînţelegător faţă de Dante, Pascal, Kleist etc.), conştiinţele scindate de tipul Kierkegaard, Dostoievski, Kafka nu sînt acceptabile. Dostoievski era un nihilist, e chiar în fond părintele nihilismului modern, mult mai mult decît Nietzsche, a cărui răsturnare a tuturor valorilor mergea, în definitiv, în sensul aprobării cosmosului. Nietzsche era de fapt un goetheean. Dostoievski, fost nihilist revoluţionar, a rămas nihilist şi după convertire, iar acceptarea în cele din urmă a ţarismului nu era la el decît un efect al repudierii lumii, cu tot ce e temporal. Mistica şi teologia lui creştină — poate cea mai abisală şi cea mai ameţitoare teologie, a celei mai fulgurante inteligenţe — sînt tocmai expresia acestui refuz. El era în fond un dualist (deci pe undeva cu o sămînţă de maniheism), în vreme ce cosmologia lui Călinescu era una monistă.

Aprobarea cosmosului nu înseamnă idilă, nici lăsare în voia naturii. Dimpotrivă, îndeamnă la o repetare a cosmicităţii, la o atitudine *cosmotică*, adică la o refacere a lumii,

așadar nu numai că nu exclude, dar implică intervenția omului asupra naturii. Vezi Leonardo da Vinci, vezi concepția goetheeană despre demonie și spiritul faustic. Vezi, de asemeni, *Republica* lui Platon, orînduire premeditată și opusă naturii.

Creația monumentală e o replică dată cosmosului. Monumentul contrazice natura și suspendă devenirea, dar afirmă universul și exaltă cosmogonia.

În privința platonismului trebuie spus că reprezentarea unei lumi a „Ideilor" supra-instituită și imuabilă, cum pare să reiasă din dialogurile clasice, ca *Timaios* sau *Phaidon,* are un caracter formal, dogmatic și duce la un dualism. Dar există și altă accepție a platonismului, poate mai puțin ortodoxă, dar nu mai puțin întemeiată pe texte, mai ales pe dialogurile tîrzii, ca *Parmenide,* pentru care ideile sau esențele sînt imanente și într-o conexiune organică și unitară. Cam aceasta era accepția Renașterii, în special, *mutatis mutandis,* la un Giordano Bruno.

Această accepție este, în sens metafizic, un „realism". G. Călinescu, expunînd-o și exemplificînd-o literar în *Poesia realelor,* observă că implică o atitudine providențialistă, de unde ar decurge un anumit fatalism, o pasivitate bucolică, un *otium.* E adevărat, dar poate mai mult ca nostalgie a „vîrstei de aur". De fapt, marile concepții moniste, care au perspectiva unei apocatastaze și sînt deci providențialiste, sînt dialectice, dinamice, și, oricît ar părea de paradoxal, implică istoria și acțiunea omului. Aceasta e tot atît de adevărat pentru faimoasa profeție a călugărului calabrez din secolul al XII-lea Gioacchino da Fiore, cît și pentru Hegel, și, *last but not least,* pentru materialismul dialectic. Aprobarea cosmosului duce la demiurgie, la „transformarea naturii".

Ceea ce uluiește la o lectură mai întinsă din G. Călinescu este cantitatea și dimensiunea vertiginoasă a bunului-simț, această rarisimă însușire. (Descartes n-avea dreptate cînd zicea că *„le bon sens est la chose du monde la mieux partagée"* : bunul-simț e mult mai rar decît inteligența și o implică totdeauna și pe aceasta). Călinescu este un monstru de bun-simț, o mină inepuizabilă de observații și judecăți de o evidență

absolută, apodictică, răsturnînd toate iluziile şi preconcepţiile simţului comun ; de aceea surprinde, irită, deranjează inerţiile mentale. Într-un text celebru, *Domina bona*, celebru mai cu seamă pentru aparentul delir şi bufoneria ideologică, ceea ce surprinde este evidenţa unor judecăţi ce restabilesc nişte adevăruri ale căror negative erau (şi sînt) comun acceptate ; surprind de asemeni exacta măsură şi justa metodă a paradoxului şi aparentului exces. Cum spune Polonius despre nebunia lui Hamlet, e o nebunie cu metodă.

G. Călinescu „făcea pe nebunul" (dar psihiatrii ne spun că de obicei nebunii mai şi „fac pe nebunii"), avea un fel de „ţicneală", pe care o cultiva metodic. E clar că un om care a muncit toată viaţa ca el 15 ore pe zi nu poate fi un dezechilibrat. Ţicneala lui seamănă cu a bătrînului prinţ Bolkonski din *Război şi pace*, care era laborios şi raţional. La Călinescu era desigur această „nebunie" o tactică defensivă contra inoportunităţii lumii. Mai era în fond şi o atitudine filozofică (filozofii sînt în genere bizari) şi o formă de superioară ironie. Afară de asta, ştim din *Lear*, din *Hamlet*, din *Don Quijote*, din *Zacharias Lichter*, o ştim şi din viaţă, că refugiul în nebunie e de multe ori o soluţie şi de multe ori o formă de protest contra strîmbătăţii lumii. Iar delirul şi bufoneria ideative ale lui Călinescu sînt şi un protest contra strîmbătăţilor culturii, un mod de a restabili echilibrul major şi dreptatea valorilor. Era desigur şi o formă superioară de histrionism, o batjocură a deşertăciunii mundane. Cine e nebun în faţa lumii e un înţelept în faţa lui Dumnezeu, spunea apostolul Pavel.

Un articol scris de Călinescu chiar la debutul activităţii lui şi intitulat *Ascensiune* (titlu care indică funcţia mîntuitoare pe care i-o atribuia artei) se încheie cu aceste rînduri : „Ori de cîte ori m-am aflat în faţa unei adînci inspiraţii, am găsit că era de natură religioasă, că se trăgea, cu alte cuvinte, din umilinţă faţă de Non-eu. Dacă nu pot avea această intuire a deplinei abandonări a spiritului creator în existenţă, dacă nu pot abandona orgoliul, încrederea de sine, luciditatea, eu nu am despre artă decît o înţelegere empirică. Arta este acolo unde mă răneşte desăvîrşita libertate a lumii faţă de

conștiință, desăvîrșita minune fără prevedere. Iar cine nu se poate ridica cu spiritul pînă la nevăzut, neprevestit și rugăciune nu știe prețui."

Iată aprobarea monistă a cosmosului dusă pînă la ultima consecință. Rațiunea, luciditatea, conștiința trebuie duse pînă la capăt, adică pînă acolo unde sfîrșesc. Atunci se ajunge la esența primă, se neagă individuația, particularul, efemerul. Este intuiția acelui *„Urgrund"* și *„Ungrund"*, de care vorbea Jakob Boehme, fuziunea în Absolut. E o dispariție în teofanie.

INTRODUCERE LA POEZIA LUI ION BARBU

Joc secund a adus în poezia românească un sunet nemaiauzit pînă atunci, un limbaj și o metodă lirică absolut noi, de o decantare fără precedent. Se știe că Ion Barbu și-a repudiat poemele de început, acele așa-zise poeme parnasiene, numindu-le „simple exerciții de digitație" și considerîndu-le ca „decurgînd dintr-un principiu poetic elementar". În introducerile celor două reeditări recente, ni se spune că „e foarte ciudat și singular refuzul poetului de a lua în considerare producția sa lirică din prima perioadă". Singular într-adevăr ni se pare gestul acesta al poetului, dar nu și ciudat : e o probă de supremă exigență și un scrupul de mare artist, care a avut tăria să sacrifice o producție ce i-ar fi servit popularitatea fără îndoială mai bine decît versurile de un cristal atît de pur pe care le-a dat ulterior. Poemele acelea retorice, grandilocvente, clamate parcă cu pieptul umflat, nu sînt, desigur, lipsite de o anumită forță verbală, de imagini prețioase și ferme, de o nobilă ținută meditativă, de o muzicalitate exterioară, dar nu facilă, și ar fi fost suficiente ca să-i asigure un loc mai mult decît onorabil în poezia românească, alături de Mihai Codreanu, de pildă, și poate deasupra acestuia. Din seria poemelor acelora, unul, și anume *Selim*, reprezintă tranziția lui Ion Barbu către sine însuși, deschizînd unul din orizonturile lui poetice proprii și originale : ceea ce T. Vianu a numit „ciclul baladic și oriental".

Cu *După melci* și mai ales cu volumul *Joc secund*, Ion Barbu se instalează în cercul marilor aleși, unde strălucește

lumina geniului, alături de Eminescu, Arghezi, Blaga, și unde, după o lungă și frumoasă, dar nu excepțională carieră lirică, a făcut irupție, la bătrînețe, V. Voiculescu cu sonetele lui. Ar fi interesant de făcut cîndva o confruntare între *Joc secund* și *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare* : aceste două cicluri lirice, succinte ca întindere materială, dar imense în cuprinderea lor de semnificații, au undeva un fond de inițiere înrudit, deși traiectorile lor merg distanțîndu-se.

În poezia lui Ion Barbu găsim anumite laturi pe care concepția noastră umanistă le poate ratifica, de pildă, compasiunea și emoția adînc omenească din *Domnișoara Hus* sau ceea ce el numea „mai dreapta prețuire a lumii lui Anton Pann" ; de asemenea, umorul, euforia naturistă, bucuria jocului, înțelegerea pentru făpturile umile și dorul lor de viață și iubire. Pe de altă parte, chiar arta lui poetică intelectualistă, îndrăzneață, nouă, însemna în epocă o sfidare la adresa esteticii conservatoare.

Dar, în esența ei, poezia lui Ion Barbu se axează pe o linie de gîndire diferită de ideologia noastră. Lucrul acesta nu trebuie omis sau minimalizat ; el trebuie, dimpotrivă, cunoscut și înțeles fără echivoc, nu numai pentru a evita confuzii dar și pentru a putea gusta poezia jocului secund în toată prismatica ei scînteiere. Căci dacă Barbu e un artist desăvîrșit, un meșter al ritmurilor și al „cuvintelor potrivite" și dacă pe noi, în cele din urmă, cîntecul lui ne interesează mai mult decît concepția lui despre lume, la care putem foarte bine să nu aderăm, nu e mai puțin adevărat că pentru autor tema lucrării lui de artă (implicînd o anumită poziție spirituală) e un obiect de elecțiune și un mobil primordial.

Dar nu avem motive să ne alarmăm. În definitiv, arta adevărată, eventual chiar împotriva creatorului ei, nu e niciodată retrogradă. Apoi, nu trebuie nici să luăm lucrurile mult prea în serios. Cu toată rigoarea ei internă și consecvența ei semnificativă, arta lui Ion Barbu ne oferă cumva un soi superior de joacă, cu o convenție ale cărei reguli implică oarecum și o „invitație la dans" ; e ceva în ultimă instanță ludic în această operă de o atît de strictă disciplină.

Ion Barbu e un poet dificil, sau, cum se mai spune, ermetic. Cîntecul conținut în poemele sale stricte nu se degajă de la

primul contact cu ele, sau, mai exact, contactul nu se stabilește din primul moment. Accesul la această poezie cere o prealabilă exercitare, o acordare a sensibilității noastre cu cîntecul *virtual,* pe care această poezie îl conține. Ceea ce e latent în versurile lui Barbu nu devine patent decît printr-o lentă acutumare cu ele; tensiunea spiritului pe care aceasta o pretinde se dezleagă la un moment dat, după o suficientă exercitare, și ne găsim atunci în fața cîntecului degajat; orice efort, orice dificultate se consumă, și *carmen-ul* operează în toată limpezimea lui. Are loc un fel de moarte a versului în litera lui și de naștere a poemului în spirit.

De aceea exegeza și comentariul nu se pot substitui drumului pe care-l are de parcurs cititorul în treptata lui apropiere, pe cont propriu, de o atare poezie; tot ce pot ele să ambiționeze este o încurajare la această apropiere, încercînd să risipească neîncrederea cititorului față de această poezie sau față de sine însuși, să indice un început de drum și să arate făgăduința ce stă la capătul lui.

Tot așa de puțin poate exegeza să „explice", să „descifreze" așa-zisa criptografie a poeziei dificile; aceasta nu constituie, cînd e cu adevărat poezie, o enigmă traductibilă discursiv, cum prea mulți cititori și critici sînt ispitiți să creadă. Ar însemna că poetul a luat o temă simplă, pe care s-ar fi ostenit s-o complice dinadins. Ieftinătatea unor asemenea ghicitori e incompatibilă cu funcțiunea reală a poeziei și nu în e fond, cum s-a mai spus, decît cealaltă față a facilității. Chiar în stadiul final în care, cum spuneam, cîntecul latent se degajează și devine operant, formula incantatorie își păstrează secretul, acum însă transfigurat și transparent. Interpretarea nu poate decît să ajute la mijlocirea acestei transfigurări, prinzînd esența poemului în spiritul ce-i investește litera. De aceea, putem privi cu rezervă tentativele de tălmăcire a poeziei de acest fel.

Totuși, pînă la un punct, poezia aceasta se pretează și chiar face apel la o anumită explicație, sau, mai exact, întregire. Foarte adeseori avem de-a face cu formulări sintetice, de extremă concizime, eliptice de multe ori, și cu cuvinte cărora li se atribuie fie o proprietate insolită, fie o funcțiune

polivalentă în context, sau cu altele care, izolate în context, scînteiază ca niște cristale cu fațete multiple. Asemenea rostiri se întîlnesc la tot pasul în poezia lui Ion Barbu, ca și în cea a lui Mallarmé. Înțelegerea noastră este atunci solicitată să desfășoare toate aceste semnificații și să reconstituie oarecum materialul discursiv din care au fost extrase. Dar, ca și între minereul abundent și cristalul de radium extras din el, este între materialul discursiv curent și rostirea strînsă a poeziei lui Barbu sau Mallarmé o deosebire de esență. E vorba de „altceva". Vorbirea curentă tocește și relativizează forța originară a cuvîntului, îl diluează în clișee: cuvintele viciate de uzul comun trebuie decantate prin actul poetului și restituite în puritatea lor iradiantă, funcțiunii lor de „entitate" rezumativă: *„Donner un sens plus pur aux mots de la tribu"* (Mallarmé, *Tombeau d'Edgar Poë).*

Mallarmé, decantînd cuvintele, abstrăgîndu-le din abstracția comună care le veștejește și restituindu-le preciziunea și limitele lor proprii, creează în jurul lor o vacuitate în care-și regăsesc o strălucitoare virginitate. Astfel, numele lucrurilor, detaliilor, capătă valoarea unor *„universalia in re"*, devin așa-zicînd „idei":

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara.

Gloire du long désir, Idées...

(Mallarmé, *Prose pour des Esseintes)*

Mallarmé restituie cuvintelor caracterul de investitură pe care ele îl conferă lucrurilor. El numește din nou lumea, ca altădată Adam. „Floare", „pasăre", „trestie", toate numele acestea sînt „în sine", au o lucire proprie, neîmprumutată, obțin din nou tăria lor originară.

Un alt poet, şi el foarte adeseori de acces dificil, Rilke, îşi asumă la rîndul lui misiunea aceasta de rebotezător al lucrurilor, în a noua *Elegie Duineză :*

Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die allen unsägliche, sondern
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun
Enzian. Sind wir vielleicht hier, um zu sagen : Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, —
höchstens : Säule, Turm... aber zu sagen, verstehs,
oh zu sagen so, wie selber die Dings niemals
innig meinten zu sein.

Totuşi Rilke se găseşte faţă de Mallarmé (şi, vom vedea, şi de Ion Barbu) la celălalt pol al poeziei, pe care am numit-o pînă acum atît de simplist şi vulgar „dificilă". Trebuie să distingem în domeniul acesta două zone opuse : cea a ermetismului şi cea a obscurităţii. Nici unul din aceşti termeni nu trebuie înţeles peiorativ, ci pur şi simplu cu titlu de indicaţie. Caracterul de ermetism sau de obscuritate sînt determinate de orientarea lirismului respectiv, de zona în care poetul se aventurează. Mallarmé, Valéry, Barbu sînt poeţi ermetici. Rilke, cu *Elegiile Duineze,* sau *Sonetele către Orfeu,* şi, de pildă, Gérard de Nerval (cu ciclul *Les chimères)* sînt poeţi obscuri. Cu referire la un eseu al lui Tudor Vianu *(Adîncimea filozofică,* în *Studii de filozofie şi estetică),* vom putea spune că primii sînt orientaţi în *înălţime,* pe cînd ceilalţi explorează zone de *adîncime.* Unii recoltează esenţe pure, ceilalţi, substanţe dense.

Cînd Mallarmé numeşte din nou lucrurile, cum arătam, el separă cuvintele de orice aluviune, le izolează, le delimitează, elimină orice adaos. suprimă orice rest care estompează limitele. Rilke, dimpotrivă, presimte în jurul lucrurilor o aură de taină, le bănuieşte un rest de umbră, o *„res abscondita"*, asupra căreia încearcă să obţină o priză. Vrea tocmai să depăşească limitele cuvintelor şi lucrurilor, cărora le atribuie o conştiinţă obscură şi intimă şi le solicită, numindu-le cu o fervoare reculeasă, să-i livreze ceva din tezaurul lor secret.

Şi Ion Barbu presimte o aură tainică — deasupra sa însă, nu în jurul lucrurilor —, care îi atrage ființa şi în care tinde a se lăsa absorbit :

La conul acesta de seară,
Cînd sufletul meu a căzut
Şi cald aplecatul tău scut
Îl supse, ca pata de ceară,
Crescut, între mîini ca de apă,
Ce lucru al tainei cercai ?

(Aura)

Această aură operează asupra sa o absorbție, resimțită ca o elevație, şi elementul în care trece nu e unul de umbră, obscur, ci unul translucid („între mîini ca de apă"). Nu el încearcă o priză asupra acestei aure, ci aceasta asupra lui. E un element nepămîntesc, eteric, invocat în prima strofă ca : „De Mercur cumpănit, nu de Geea".

Dacă Ion Barbu presimte pasiunea negrăită a lucrurilor naturii şi se întreabă cum pot ele căpăta glas :

Dar piatra — în rugăciune, a humei despuiare
Şi unda logodită sub cer, vor spune — cum ?

(Timbru)

răspunsul nu-l caută în obscura lor tăcere, ci într-o vastă cîntare imnică ce le cuprinde :

Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare,
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum

(Idem)

Pe deasupra năzuinței mute a naturii ce nu se poate rosti, sensul ei îl dau, dincolo de imanență, imnurile clare ale „grădinii de îngeri", care consacră în transparența „trunchiului de fum" al Evei pe reprezentanta elevată a acestei naturi.

În viziunea de „adîncime" a poeziei care explorează zonele obscure, la un Rilke, la un Nerval, spiritul încearcă o transcendere în sînul imanenței şi oarecum în fundalul ei, în umbra ei ; un tainic panteism animist străbate această lume.

În viziunea de „înălțime" la care participă poezia lui Ion Barbu, sensul se vădește în pură transcendență, înțeleasă ca ascensiune, ca „scară la cer".

Ajunși aici, e locul să abandonăm termenul de poezie obscură și să vorbim, pentru o mai corespunzătoare denumire, ale cărei implicații le vom vedea, de poezie ermetică și poezie saturniană. Cea dintîi, cum o arată numele, stă sub semnul lui Hermes, zeu al cuvîntului, al mijlocirii și al iscusinței. Grecii l-au asimilat cu divinitatea egipteană Thot (Dhouti), demiurgul stăpîn al cuvîntului, creator și ordonator al lumii și născocitor al scrisului, al artelor și al științei. Sub numele de Hermes Trismegist, neoplatonicienii au făcut din el stăpînul revelațiilor. Cea de a doua e sub semnul lui Saturn (Cronos, fiu al Geei), zeu al forțelor larvare și curgerii oarbe a timpului, ce-și devoră plăsmuirile. Obscuritatea, densitatea și ponderea îi sînt caracteristice; în alchimie, saturnul era denumirea plumbului; în schimb, mitologia îl figurează pe Hermes cu aripi la picioare, sustras acțiunii ponderii. Denumirea de „ermetic" aplicată sensurilor dificile și rosturilor sibiline vine însă tot din alchimie, unde formulele privitoare la *ars magna* și transmutația metalelor se numeau „ermetice" în accepția de mijlocire, tălmăcire și revelație. De aici, termenul s-a extins în folosirea vulgară la tot ce apare cloturat, inaccesibil. Rosturile acestea oculte și inițiatice ale ermetismului l-au făcut pe G. Călinescu să le aplice poeziei într-un sens interesant și just, dar ducînd în cele din urmă la o confuzie. El arată, cu drept cuvînt (*Principii de estetică*, Buc., 1939, p. 70—72) că ermetismul este o metodă de gîndire prin simboluri, în care se exprimă totodată ordinea în microcosm și ordinea în macrocosm, deci o conștiință convergentă a ordinei universale. Mai departe însă (p. 81), ne surprinde dînd ca exemplu de poezie ermetică *Noi* a lui Goga, ca oferind o viziune ceremonială, procesională, o anumită ritualitate, ceea ce dă, dincolo de sensul primar al poeziei, descriptiv și patriotic, un altul cu semnificația unui mister. Aici intervine confuzia. Un anumit caracter ritual și inițiatic nu e legat cu necesitate de ermetism, ci de ezoterism. Acestea pot să coincidă, dar nu neapărat. Ezoterismul poate fi implicat sau nu atît în poezia ermetică, cît și în cea pe care am

numit-o saturniană. La Valéry, poet ermetic, nu se găsește urmă de ritualitate și ezoterism, ci totul păstrează un caracter de intelecțiune laică. La antipodul poeziei „pure" a lui Valéry, în poezia esențial „impură" și eminamente saturniană a suprarealiștilor, de asemeni nu se găsește urmă de ezoterism. Poezia saturniană a lui G. de Nerval e încărcată de ezoterism orfic și sincretist. La Ion Barbu se găsesc urme de ezoterism gnostic și alexandrin. Ezoterismul ocupă în cadrul poeziei „dificile" un cîmp limitat, ce acoperă parțial cele două moduri, ermetic și saturnian, fiind însă depășit de ele și depășindu-le la rîndul lui : există poezie ezoterică, ce nu e nici ermetică, nici saturniană (ex. : *Noi*). Aceasta, dacă dăm celor două moduri accepția restrînsă la poezia destul de neriguros numită „dificilă". Ar rămîne însă depășit de ele, fără a le mai depăși la rîndul lui dacă s-ar da celor două moduri o accepție largă, în care „ermetism" și „saturnism" ar tinde să se acopere bunăoară cu „clasicism" și „romantism", sau cu modurile nietzscheene ale apollinicului și dionysiacului. Asemenea categorisiri sînt însă destul de puțin relevante și cad lesne într-un didacticism nerodnic, lăsînd totdeauna și un însemnat rest aporetic.

Poezia ermetică este expresia unei extreme lucidități, care apercepe simultan sensurile primare și cele secundare și investește cuvîntul cu o funcție bivalentă și „anagogică", dîndu-i o sarcină ce o excede pe cea curentă.

Apropierea poeziei lui Ion Barbu de cea a unor Mallarmé sau Valéry s-a propus de la început criticii prin factura ermetică ce este comună acestor poeți. Totuși, nu trebuie stăruit prea mult cu această grupare și mai ales nu trebuie rămas la ea. Asemănarea dintre ei e doar de primă instanță. Valéry e un laic și se integrează unei filiații filozofice de tip eleat și cartezian. Barbu e un mistic, cum vom vedea, de tradiție neoplatoniciană. Că neoplatonismul purcede și el din gîndirea eleată o știm, dar știm și transfigurarea pe care aceasta a suferit-o în gîndirea neoplatoniciană. Iar cît de deosebită e aceasta din urmă de gîndirea unui Descartes nu e nevoie să mai subliniem. Obiectivul lui Valéry e unul logic și profan ; al lui Barbu e unul de extaz mistic. Barbu e și el un logician, dar avem de-a face la el cu o logică a conceptului și a in-

herenței, care tinde la o gîndire analogică, de obicei un mod al misticii. Logica lui Valéry e una a raționamentului și a predicației. Ca mistic și logician al conceptului, Barbu se restrînge la cuvînt, pe care îl salvează de aluviunile comune ale vorbirii discursive, pe cînd Valéry salvează însuși discursul de mîlul vorbirii curente, restituindu-i rigoarea savantă pe care o avusese în clasicismul francez, în plus cu încărcătura de semnificații a ermetismului.

Mallarmé, ca și Barbu, cum am văzut, abstrage cuvîntul din materialul discursiv, degajîndu-i iradiația proprie. Și Mallarmé e un logician al conceptului. Mai departe aflăm și la el o anumită mistică, sau, cum o numește el însuși, o „misticitate" ; dar ea e înțeleasă ca secretul însuși al artei, iar extazul mallarméan e unul strict estetic. Mallarmé e în primul rînd un artist și tot efortul lui e unul de asceză artistică. La Barbu avem de-a face cu un orizont metafizic vădit, căruia modalitatea artistică îi servește ca mijlocire și exprimare analogică.

Mallarmé ține de o filiație poetică reprezentată în trecut de prețiozitatea secolului al XVII-lea și mai ales de un poet savant și ermetic din secolul al XVI-lea, lionezul Maurice Scève. O rapidă confruntare cu acesta ne poate ajuta să determinăm măsura singularității lui Ion Barbu și distanța care îl separă de această filiație.

În primul rînd, avem de-a face și la unul și la celălalt cu o poezie conceptuală. La amîndoi întîlnim foarte des substantive scrise cu majusculă, înfățișînd, cum spunea T. Vianu în studiul său despre Ion Barbu, o întreagă simbolică conceptuală. Și la Scève ne frapează acea preponderență a substantivului pe care T. Vianu o remarcă la Barbu. Originea acestei trăsături la ambii poeți este înrudită, fără totuși să coincidă. Pentru amîndoi sursa îndepărtată se găsește în Platon, dar la nici unul nu se manifestă nealterat. Barbu îi primește influența prin filiera neoplatonismului și a teologiei alexandrine și e moștenitorul unei tradiții ce n-a trecut prin Renaștere. Scève e un poet al Renașterii, format în climatul pe care îl crease în Quattrocento Academia florentină a lui Lorenzo de Medici, cu Marsilio Ficino și Pico de la Mirandola, care se străduiau să concilieze creștinismul cu antichitatea păgînă și cu un platonism redescoperit, emancipat de scolastică și înțeles mai mult filozofic decît teologic, dar și

mai mult estetic decît filozofic. Acea simbolică conceptuală pe care o găsim la ambii poeți ia la Scève forma unei poezii conceptiste, rafinată și subtilă, înrudită cu poezia *concettistă* italiană și cu cultismul unui Gongora, și care trimite la Mallarmé, dar de care Barbu e străin.

O altă apropiere, aducînd cu ea o și mai mare deosebire, e de făcut între Barbu și Scève. La ambii, ne întîmpină o viziune cosmică, de inspirație stelară. Astrele joacă în genere un rol banalizat, deși legitim, în recuzita poetică ; și deja Platon denunțase ca o nerozie părerea că în sine contemplarea corpurilor cerești e ceva înălțător : astrele, spunea el, sînt și ele niște corpuri materiale și impure ; ceea ce e de prețuit în contemplarea lor, adăuga el, e studiul raporturilor pure. Anticipînd cu două mii trei sute de ani, Platon a răspuns cum se cuvine vestitei platitudini a lui Kant cu „cerul înstelat deasupra mea și legea morală în mine". Dar disprețul lui Platon e întemeiat doar din punctul lui de vedere dialectic și etic ; pentru poezie, stelele rămîn mai departe un articol de predilecție, și depinde de geniul poeților să fie salvate din recuzita banală a sublimităților de serie și să recapete curata lor lucire. În ce-i privește pe cei doi poeți, avem de-a face, ca și la Eminescu, cu altceva, și anume, cum am spus, cu o viziune cosmică ce dă sensul atitudinii lor lirice. La Scève, de altfel, nici nu-i atît vorba de stele, ci de o anumită poziție „stelară" față de cosmos.

Față de cer și stele sînt două atitudini posibile. Una, s-o numim „naivă" : cerul și stelele sînt „sus", luminoase și curate ; sînt esențial altă lume decît pămîntul ; între aici și acolo e o deosebire „ca de la cer la pămînt". Cerul e locul lui Dumnezeu, al îngerilor și al sfinților ; pămîntul, cu mizeria lui, e locul oamenilor și al păcatelor. Iadul e undeva „mai jos" decît pămîntul „sub" pămînt, deci, într-un fel, e un conținut al pămîntului. Luată simbolic, atitudinea aceasta va reprezenta cerul și stelele drept imaginea transcendenței și pămîntul, drept condiție a impurității. Orice desăvîrșire spirituală va avea un sens ascensional, va fi o „scară la cer". Aceasta e atitudinea lui Barbu :

E temnița în ars, nedemn pămînt...

(Grup)

An al Geei, închisoare...

(Ritmuri pentru nunțile necesare)

sau

Noroasă pata aceasta de Infern !

(Mod)

Năzuința lui e de a se smulge din această condiție degradată, purificîndu-se și ridicîndu-se în regiuni superioare :

Te smulgi cu zugrăviții scris în zid
La gama turlelor acelor locuri,
Întreci orașul pietrei, limpezit
De roua harului arzînd pe blocuri ;

(Mod)

către

...mări lactee
La surpări de curcubee,
În firida ce scîntee
eteree

(Ritmuri....)

A doua atitudine e cea de a ști că și pămîntul e un corp ceresc ca celelalte astre, că nu există în cosmos „sus" nici „jos". Aceasta e atitudinea lui Scève. Poet al Renașterii, dar nu al Renașterii luxuriante din Cinquecento sau al celei reprezentate în Franța de școala Pleiadei, care popula natura cu driade și fauni, cîntînd ierburile, dumbrăvile, pădurile și rîurile, ci poet meditativ și melancolic, Scève vede pămîntul despuiat de tot efemerul care-l animă și-i dă glas, într-o singurătate ce nu percepe decît mișcarea diurnă și nocturnă a universului și propriile sale gînduri. Cum spune apologetul său Thierry Maulnier, Scève vede pămîntul numai cu *„son véritable épiderme d'astre"* :

L'Aulbe estaignoit Estoilles a foison
Tirant le jour des regions infimes
Quand Apollo montant sur L'Orison
Des montz cornus doroit les haultes cymes.
Lors du profond des tenebreux Abysmes
Où mon penser par se fascheux annuys

Me faict souvent percer les longues nuictz,
Je revoquay a moy l'ame ravie :
Qui, dessechant mes larmoyants conduictz,
Me fait cler voir le Soleil de ma vie

(Ciclul *Délie*)

Această viziune cosmică, în care invariabila mecanică cerească nu permite o deplasare, amintește de *le silence éternel de ces espaces infinis* al lui Pascal. Singurătatea poetului în cosmos e totală și definitivă. Învecinat în afară cu neantul și tenebrele intersiderale, înăuntru cu neantul și tenebrele unui „*abîme*“ pascalian, poetului nu-i e lăsată nici o speranță. La Ion Barbu, pămîntul e într-o legătură de societate cu astrele :

Pămîntul s-a lipit de steaua-aproape,

(Izbăvita ardere)

apropierile sînt cu putință, miracolul nu se refuză și sufletului îi e deschisă nădejdea ascensiunii purificatoare. Pentru Scève, singura salvare cu putință e găsită în Eros. Iubita lui, al cărei nume, Délie, dă titlul ciclului de peste patru sute de dizain-uri, care îi constituie opera principală, e pentru el înfățișarea ființei, în care, ros de ghimpele neființei, își caută împlinirea :

Tu m'es le Cedre encontre le venin
De ce Serpent en moi continuel,
Comme ton oeil cruellement benin
Me vivifie au feu perpetuel,
Alors qu'Amour par effect mutuel
T'ouvre la bouche et en tire a voix plaine
Celle doulceur celestement humaine,
Qui m'est souvent peu moins que rigoureuse
Dont spire (ô Dieux) trop plus suave alaine
Que n'est Zephyre en l'Arabie heureuse

(Ciclul *Délie)*

Iubirea nu are la Ion Barbu, în seria lirică de care ne ocupăm, acea plenitudine, umană, *celle doulceur celestement humaine*“, pe care o proclamă Scève. Deși poetul ne-a declarat verbal în repetate rînduri că se consideră un cîntăreț al iubirii, reproșînd lui T. Vianu că în excelentul său studiu nu

numai că nu a relevat acest aspect, dar, dimpotrivă, l-a tăgăduit în mod expres, nu putem să nu-i dăm dreptate lui Vianu. Indiferent de temperamentul și biografia poetului și de alte poezii, neculese sau posterioare volumului, ceea ce acesta din urmă oferă, cu toate aluziile sexuale și simbolurile genezice pe care le conține, este în fond o poezie din care iubirea lipsește. Poemele din volumul *Joc secund* sînt pline de accente emoționate, de o tandră îndurare față de creatură. Dar nu găsim în ele expresia unei pasiuni erotice virile, cu sens uman. În genere, lirismul lui e oarecum asexuat sau poate, mai curînd, androginic. Dorința, elanul mascul către făptura feminină nu e privită de el decît ca inferioară funcțiune biologică, ținînd de condiția animalică, degradată, a „nedemnului pămînt" :

Încorporată poftă,
Uite o fată :
Lunecă o dată,
Lunecă de două,
Ori pînă la nouă,
Pînă o-înfășori
În fiori ușori,
Pînă o torci în zale
Gasteropodale ;

(Uvedenrode)

și capătă un aspect grotesc, de *„mécanique plaqué sur du vivant"* :

În brățara ta fă-mi loc
Ca să joc, ca să joc,
Danțul buf
Cu reverențe
Ori mecanice cadențe,
Ah, ingrată
Energie degradată,
Brută ce desfaci pripită
Grupul simplu din orbită
Veneră,
Inimă
În undire inimă

(Ritmuri pentru nunțile necesare)

Aşadar, la un capăt al liricii lui Barbu găsim acea dragoste îndurătoare care se apleacă asupra creaturii, o dragoste asexuată, ἀγάπη; la celălalt capăt, elementar, concupiscenţă animalică, ἐπιθυμία, privită ca o mizerabilă derizìune. Într-o concepţie ca a sa însă, în care avem de-a face cu o aspiraţie ascensională către fiinţă, de la μὴ ὄν către ὄντων ὄν, funcţiunea proprie a Eros-ului în înţeles metafizic nu poate lipsi şi nici nu lipseşte ; dacă nu găseşte un sens uman încorporat, ca la Scève, e pentru că natura lirismului său îl exclude : o poezie care tinde să abandoneze pămîntescul nu are cum cînta iubirea pămîntească. Funcţiunea Eros-ului se resoarbe la el în Logos, un Logos plotinian, ce conduce la contemplare mistică şi extaz. Acest Eros-Logos admite, ca şi eros-ul uman, o „însoţire", o „copulaţiune" a făpturilor, dar e una incorporală, ce generează imnuri mistice :

Suflete-n pătratul zilei se conjugă

Paşii lor sînt muzici, imnurile — rugă

(Poartă)

Pînă aici am exagerat oarecum ceea ce am numit „caracterul de mistică" al liricii lui Ion Barbu. Acest caracter, ce decurge din orientarea lui generală neoplatoniciană, se exprimă în poezia lui simbolic şi nu exclusiv. Dar dacă nu e exclusiv, caracterul acesta de mistică intelectuală e totuşi central în poezia lui şi îi constituie focarul. De aceea l-am evidenţiat în primul rînd şi îl vom păstra drept firul conducător ce ne introduce în esenţa acestei poezii. Mai departe însă nu trebuie neglijat faptul că avem de-a face cu o operă ce se propune ca operă de artă, înţeleasă ca „joc" şi intitulată astfel în ciclul ei general. Caracterul de gratuitate pe care îl are jocul acesta se suprapune pe celălalt, mai adînc angajat, şi din această suprapunere rezultă scînteierea prismatică ce-i constituie complexitatea şi atracţia.

Am văzut că orientarea lui Barbu are un sens ascensional, năzuieşte la o elevaţie ce presupune o degajare de ponderea terestră, o levitaţiune. De aceea, poetul va căuta să prindă dincolo de opacitatea lucrurilor forma lor inteligibilă, schema transparentă care le rezumă într-o idee. Am văzut că natura obscură şi confuză poetul o subsumează „trunchiului de fum" al Evei, care o reprezintă într-o cuprindere mai transparentă

și mai aproape de spirit. Această Evă, văzută ca un „trunchi de fum", nu de tot pură, dar atingînd un anumit grad de elevație, este natura ridicată la nivelul de idee.

Peste tot Barbu acuză o preferință pentru elementele translucide, eterice, favorabile levitației, și repudiază tot ce se înfățișează ca „ars idol o pac" *(Edict)*:

Știu drumul Slăbitelor Fețe,
Știu plînsul apos din eter.

(Edict)

Fulger străin desparte această piatră-adîncă,
Vai, agere, tăiați-mi o zi ca un ochian.

(Înecatul)

Întreci orașul pietrei limpezit
De rouă harului . . . .

(Mod)

Străluminați ca niște unghii
Sub scuturi, îngeri au lăsat
Cherubul văii să-l înjunghii,
Sădiți în aer ridicat.

(Legendă)

Crescut între mîini ca de apă,
Ce lucru al tainei cercai ?

(Aura)

La cerul lăcrămat și sfînt ca mirul...

(Izbăvită ardere)

Obținută degajarea sufletului din pondere și opacitate, atingînd în „aerul ridicat" gradul de transparență și levitație dorit, drumul ascensional, „drumul Slăbitelor Fețe" devine cu putință.

Care sînt aspectele esențiale ale regiunilor superioare la care năzuiește drumul acesta și ale celor pe care le parcurge ? Le găsim enumerate în cîteva versuri din poemul *Domnișoara Hus* :

Hăt la cel
Vînăt cer,
Împăcat la sori de ger,
Unde visul lumii ninge,
Unde sparge și se stinge

Sub tîrzii vegheri de smalt
Orice salt îndrăznit ;
. . . .
— Prin Tîrziu şi Înalt
— În plictisul şi căscatul lung al rîpelor de smalt

„Înalt“ ne-ar scuti la prima vedere de orice comentariu : e însăşi direcţia ascensiunii. Dar nu e decît direcţia ei ; locul de ajungere e dincolo de „Înalt“, scapă oricărei situări „în raport cu“, nu are nici un caracter relativ : e „Absolutul“. Înainte de a fi atins, din perspectiva a încă neîmplinirii, e gîndit din afară, există un „către el“, un „Înalt“. O dată atins, orice sens se rezolvă, se „săvîrşeşte“, făptura suferă o „des-facere“, o eliberare din starea de creatură. Locul acela e „dincolo de loc şi timp“ ; pînă la el însă e de parcurs un drum *„prin* Înalt“. Tot astfel şi „prin Tîrziu“.

„Tîrziu“ indică timpul perfecţionării spirituale, maturitatea ei, lentul progres către stadiul final ; acesta nu poate fi atins decît prin asceza dialectică, de care vorbeşte un Plotin, pe care o practică tehnicile spirituale şi mistice autentice şi pe care o regăsim într-alt fel, cu sens filozofic, la Platon sau la Hegel ; „Filozofia e act postum“, cum spunea acesta din urmă. Dezlegarea nu se poate obţine dintr-o dată ; ea nu e de găsit decît la capătul unei meditaţii tardive, „sub tîrzii vegheri de smalt“, cînd, cum spune Hegel, „spiritul se regăseşte pe sine însuşi“. Nu se ajunge la ea prin „salt“ ; sub „vegherile tîrzii“, orice salt „îndrăznit“ „se sparge şi se stinge“. Cel mult, la capătul tîrziului se poate nădăjdui un „salt“ calitativ. Maturitatea meditativă tîrzie o cîntă şi o caută Barbu cu stăruinţă :

O, ceasuri verticale, frunţi tîrzii ;

(Mod)

şi „tîrziul“ i se promite uneori cu anticipare :

Ţi-e inima la vîrsta viitoare.

(Încercat)

După cum nici poezia ermetică nu-şi livrează cîntecul din prima clipă, ci reclamă, cum spuneam la început, o lentă exercitare, iar dezlegarea ei e una „tîrzie“, tot aşa şi obiectul ei, ascensiunea spirituală, se împlineşte „tîrziu“.

„În plictisul și căscatul lung al rîpelor de smalt." Locul de ajungere al ascensiunii spirituale e în concepția lui Barbu unul de extaz, în care totul e rezolvat, „împăcat la sori de ger", un loc de repaus absolut, de totală relaxare, unde nu mai există probleme, nici îndoieli, nici întrebări, nici chiar răspunsuri. Meditația „Tîrziului" e epuizată. Orice preocupare e absentă ; e un loc unde „n-ai ce face", locul plictisului absolut, al plictisului paradisiac. Acest plictis Barbu îl asumă. E plictisul de care vorbea și Paul Valéry prin gura lui Socrate, în *L'âme et la danse* : *„J'entends, sache-le bien, non l'ennui passager ; non l'ennui par fatigue ou l'ennui dont on voit le germe ou celui dont on sait les bornes ; mais cet ennui parfait, ce pur ennui, cet ennui qui n'a point l'infortune ou l'infirmité pour origine, et qui s'accomode de la plus heureuse à contempler de toutes les conditions, — cet ennui enfin qui n'a d'autre substance que la vie même, et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant. Cet ennui absolu n'est en soi que la vie toute nue, quand elle se regarde clairement"* (*Eupalinos*, Paris, 1926, N.R.F., p. 51—52). Valéry, laicul, înțelege plictisul acesta ca efectul cunoașterii raționale nude, al cunoașterii științifice, și nu îl atribuie unei contemplări paradisiace ; dar ne amintim că Blaga, în filozofia lui antiștiințifică, a numit „cunoaștere paradisiacă" tocmai acea cunoaștere științifică rațională (deși „cunoașterea paradisiacă" e legată în concepția lui de ceea ce numește el „intelect en-static" ; celălalt tip, „intelectul ec-static", de care ar ține și Barbu, e cel al așa-numitei „cunoașteri luciferice"). Dacă se acceptă aceste categorii, nici Valéry nu e străin de acest din urmă tip de cunoaștere. În orice caz, plictisul ne apare atît la Barbu, cît și la Valéry, în două cîmpuri deosebite, asociat cu aperceperea „Adevărului" și acceptat ca atare.

„Împăcat la sori de ger, unde visul lumii ninge." La capătul „Înaltului" și „Tîrziului", locul năzuit e unul de îngheț. Sezonul „tîrziu" prin excelență e iarna : peisajul hivernal aduce o viziune cristalizată, clarificată, redusă la linii, oarecum conceptuală. Iarna e la capătul devenirii anuale și ieșită din ea ; totul se fixează ; efemerul divers al naturii e consumat. Febrele instinctuale amuțesc. Iarna e sezonul „plictisului" și lucidității. *„L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide"* (Mallarmé, *Renouveau*). Căldura este, intern, efectul

combustiunii organice și, extern, climatul traiului elementar, biologic, condiția impurității și „temniței de *ars*, nedemn pămînt" :

Iar sufletul impur, în calorii,...

(Mod)

Barbu o abandonează cu dispreț, ca pe un element sufocant și dens, asociat cu ceea ce îi apare ca „ars idol o pac", și se îndreaptă către elementul rarefiat și eteric al levitației purificatoare :

Dogoarea podoaba : răsfețe
Un secol cefal și apter.
Știu drumul Slăbitelor Fețe,
Știu plînsul apos din eter.

(Edict)

Secolul „cefal și apter" ce se complace în „dogoare" înfățișează o lume cu o cerebralitate deformată, adulterată de interese terestre, de gîndiri *„seculières"* ; Barbu, care se vrea un *„régulier"*, optează pentru „drumul Slăbitelor Fețe", a căror imagine hieratică și ascetică, fără combustie organică, își profilează levitațiunea pe eterul rarefiat și rece.

Răceala, gerul — acesta este climatul purității :

Din roua caratelor sună
Geros, amintit : ce-ru-le

(Idem)

Calea desăvîrșirii traversează regiuni cu o temperatură scăzută, regiuni răcoroase :

Dar ceasul-sus ; trec valea răcoroasă.

(Mod)

„Ceasul-sus" este o oră „tîrzie", un stadiu de maturitate, zenitul meditației și însumarea ei unitară :

O, ceasuri verticale, frunți tîrzii !

(Idem)

E *„Midi le juste"*, pe care-l evocă Valéry (dar în plina căldură a verii) în *Cimitirul marin*, rigoarea geometrică a gîn-

dului ajuns la termen, a cărei verticală atinge echilibrul absolut şi propune o viziune tîrzie, clară şi calmă.

O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !

(Le cimetière marin)

„Ceasul vertical" înfăţişează la Valéry perfecţiunea fiinţei elate :

Midi-là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même

Dar pentru o dată Valéry încearcă ispita devenirii : fiinţa eleaţilor, concepută de el ca punct geometric, ca simplă oră netemporală, schemă de pură idealitate, poate că nu promite nimic, poate că se riscă cu ea o şansă, o şansă unică, a cărei ratare e, din perspectivă laică, irecuperabilă : viaţa. Viaţa cu mortalitatea ei cu tot. Şi Valéry ajunge să strige :

Non ! Non ! Debout ! Dans l'ère successive !
Brisez, mon corps, cette forme pensive !
. . . .
Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !

(Idem)

Aporia lui Valéry, între geometrie şi viaţă, nu se insinuează în viziunea lui Ion Barbu. Din perspectivă nelaică, „cel ce-şi pierde viaţa o va cîştiga". „Ceasul vertical", oră netemporală, nu e hipostaziat aici ca Fiinţă, ci e doar ultima treaptă a „Tîrziului" prin care se trece la ea. Fiinţa nu e pură idealitate, ci realitate pură. Fiinţa eleaţilor, regîndită de cartezianul Valéry, luase la el un caracter ideal ; trecută prin filiera misticii şi teologiei, ea are la Barbu un caracter real, ca *„ens realissimum"*. Idealitatea e la Barbu numai a „metodei", a căii de parcurs, precum şi a reprezentării. Fiinţa e incalificabilă adecvat ; ea nu poate fi decît intuită simbolic şi intelectual. Uneori *(Ritmuri pentru nunţile necesare)*, cosmografia îi oferă un limbaj simbolic şi analogic pentru a evoca ascensiunea spirituală purificatoare şi extazul final. Dar modul cel mai curat al simbolisticii şi intuiţiei intelectuale îl dă geometria :

Vis al Dreptei Simple ! Poate geometria...

(Încheiere)

„Dreapta Simplă" visată nu e propusă, în rectitudinea ei incoruptibilă, decît de pura gîndire geometrică ; percepția noastră o viciază ; în „temnița nedemnului pămînt", raza dreaptă a luminii adevărate ne parvine frîntă, asemenea unor fire de fîn, sub un aspect geometricește „stîng" :

De ziuă fînul razelor înșeală :
. . . .
Atîtea clăile de fire stîngi !
Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frîngi.
Ochiu în virgin triunghiu tăiat spre lume ?

(Grup)

Simbolica geometrică a „triunghiului virgin", pur, neviciat de falsa perspectivă a percepției terestre, ci gîndit, intuit intelectiv, ca reprezentare a principiului suprem, o visează Barbu ca „vis al Drepte Simple" și pentru a reconstitui formele inteligibile, adevărate, ale lucrurilor, salvîndu-le din condiția „stîngă" a fenomenalității și concepîndu-le în esența lor. Aceasta nu o poate face decît „gestul închis", rezumativ, al geometriei, ca act de intuiție intelectivă. Astfel, geometria apare ca metoda proprie a epurării, prin care se neagă condiția negativă a „nedemnului pămînt". I se poate atribui deci un caracter soteriologic.

Formele geometrice vor fi deci invocate de Ion Barbu cu mistică fervoare :

Fie să-mi clipească vecinice, abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,
Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel...

(Încheiere)

Simplitatea rezumativă, geometrică, la care ajunge amiaza gîndului, se vădește prin încadrarea acesteia într-un timp și într-un spațiu ce nu mai sînt „forme ale intuiției sensibile", ci pure forme ale unei intuiții inteligibile :

O, ceasuri verticale, frunți tîrzii !
Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două.

(Mod)

Timpul conceput ca „cer simplu" nu e în nici un caz timpul-durată, căruia Bergson i-a evidențiat caracterul esen-

ţialmente eterogen : e un timp eminamente omogen, fără curgere, nesuccesiv, „tot de-a una" :

Rîu încuiat în cerul omogen.

(Steaua imnului)

Dar nu e nici timpul omogen conceput de Kant, mediul în care se construieşte intuiţia internă prin juxtapunerea stărilor de conştiinţă, în care se înseriază clipele şi pe care Bergson l-a denunţat ca „timp spaţializat", măsurabil în mod mecanic şi practic ; e „din ceas dedus", sustras oricărei prize a temporalităţii curente. E timpul de la capătul „Tîrziului", în fapt negarea timpului, ne-timp.

Tot astfel şi spaţiul este aici altul. Spaţiul tridimensional al experienţei este unul al corpurilor, unul în care are loc ponderea ; acestălalt e unul de curată epură, în care corporalitatea nu încape, un spaţiu cu două dimensiuni, reprezentabil mural şi semnificat oarecum scriptic, ca icoana hieratică a „Slăbitelor Feţe" :

Te smulgi cu zugrăviţii, scris în zid,
La gama turlelor acelor locuri,
Întreci oraşul pietrei, limpezit
de roua harului . . . .

(Mod)

Icoana „zugrăviţilor" deschide în zid o fereastră, îi dă o lumină de vitraliu. Piatra îşi pierde opacitatea, capătă o limpiditate vitrificată, iar spiritul, intuind cerul simplu şi lepădînd a treia dimensiune, cea a corporalităţii, îşi obţine levitaţiunea, favorizat de elementul refrigerant, translucid şi mistic, al harului resimţit ca o rouă. Translucid şi mistic, cum e şi

...cerul lăcrămat şi sfînt ca mirul.

(Izbăvită ardere)

Metoda lirică de o extremă rigoare a lui Ion Barbu, cu tot caracterul ei de şocantă inovaţie, se leagă totuşi de o veche tradiţie, în care cultura românească şi-a înscris, prin pictura religioasă din secolele al XV-lea şi al XVI-lea, prin *Învăţăturile* lui Neagoe Basarab, ca şi prin literatura popu-

lară cu implicații inițiatice, aportul ei de creație. Sensul și semnificațiile mistice ale poeziei lui Ion Barbu în accepția pe care i-am dat-o nu ne pot face astăzi să-l recuzăm ; așa cum scria M. Ralea într-un articol despre Blaga, „se poate spune că orice poet, chiar cei care nu împărtășesc aceste concepții, sînt într-o anumită măsură mistici... În orice caz, orice poet mare are mai mult ori mai puțin sentimentul religios al unității cosmosului.“ (*Viața românească,* mai 1924.)

PENTRU ANALIZA CONCEPTELOR DE „SPECIFIC" NAȚIONAL ȘI „TRADIȚIE"

Lessing, Herder, apoi romantismul, în primul rînd cel german, au adus în cultura europeană preocuparea de tradiție națională, specificitate, folclor; era o reacție contra imitației clasicismului francez profesată de Gottsched, după cum și filozofia idealismului romantic german a dus mai departe reacția lui Kant contra dogmatismului raționalist. Științe ca filologia comparată, etnografia, istoria religiilor și dreptului cutumiar sînt de origine romantică.

La noi, romantismul pre- și post-patruzecișioptist, în intenția de a afirma o tradiție națională și un fond autohton, a încercat la început, în mod programatic, să dea echivalentul creațiilor de această natură din literatura apuseană. Folosind niște mituri apocrife, Asachi și Bolintineanu au inventat o mitologie dacică arbitrară și de pripită imitație; au indicat totuși prin aceasta o temă de inspirație, pe care, după ce o va încerca și Eminescu în cîteva fragmente splendide, o vor ridica mai tîrziu la nivel de creație autentică Lucian Blaga, în teatru, cu *Zamolxe*, și Sadoveanu, în proză, cu *Creanga de aur*. Tot Bolintineanu, ca și nenumărați alții (V. A. Urechia, Dimitrescu-Movileanu, Antonin Roques, Fr. Damé etc.), au fabricat o puzderie de „drame naționale" de o nulitate absolută, care au avut totuși, pare-se, succes în epocă, dar care, imitații sau „localizări" fără aderență la realitatea românească, nu aveau „național" decît numele. După ce studiile istorice, filologice, folclorice au căpătat consistență științifică, literatura cu subiect istoric capătă și ea una ar-

tistică. (Cronologia este aici relativă şi doar în linii mari relevantă ; cea mai remarcabilă reuşită, *Alexandru Lăpuşneanu* de C. Negruzzi, precede cu mult confecţiile amintite, iar dramele istorice ale lui Hasdeu, ca şi *Despot-vodă* al lui Alecsandri, le sînt contemporane. Trilogia lui Delavrancea, de altfel mai puţin decît mediocră, nu e, pare-se, la adăpost de obiecţii din punctul de vedere al adecvării detaliilor, ceea ce e de altfel fără importanţă, cum tot fără importanţă sînt şi obiecţiile lui Anghel Demetriescu la evocarea eminesciană a lui Mircea cel Bătrîn. În fond, nu e vorba numai de pregătire istoric-ştiinţifică, dar mai ales de siguranţa intuiţiei artistice şi a gustului.)

O conştiinţă clară a specificităţii naţionale au adus-o, pe lîngă bunul-gust şi bunul-simţ ale unui Alecu Russo, intelectualii formaţi în universităţile germane, ca Kogălniceanu, Maiorescu, Eminescu. De altfel, Junimea, în ciuda „cosmopolitismului“ de care o acuzau adversarii, a adus o contribuţie însemnată la cristalizarea unui gust artistic autentic românesc.

De atunci, problema „specificului naţional“ n-a încetat să constituie o dezbatere mereu reluată a vieţii noastre culturale. Fie ca o reacţie împotriva aşa-numitei „înstrăinări a păturii culte“, fie ca o încercare de a determina aportul original al creaţiei româneşti în contextul european, ea a cunoscut un soi de palingeneză în sămănătorism, poporanism, gîndirism, pentru a culmina în viziunea „mioritică“ a lui Lucian Blaga. În primele două curente, ea a luat caracterul unui ruralism programatic, care în cazul sămănătorismului s-a dovedit idilic, xenofob şi retrograd, iar în cazul poporanismului, contradictoriu în propria sa ideologie şi nu mai puţin limitativ în dezideratele sale artistice. Acestui ruralism programatic, care risca să plafoneze arta la un nivel primar, i-a dat E. Lovinescu o replică irefutabilă : „Şi Rusia s-a deşteptat tîrziu la civilizaţie (Lovinescu restrînge în mod eronat noţiunea de «civilizaţie» la tipul occidental, n.n.), păstrîndu-şi, ca şi noi, vechea structură agrară ca temelie a vieţii naţionale. Prin Puşkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol, ea îmbrăţişează totuşi întregul popor rus şi e esenţial urbană. Eroul ei tipic e un intelectual, frămîntat de probleme sociale, un agitator revoluţionar, un vizionar sau un ideolog preocupat de chestiuni morale şi religioase, într-un cuvînt, un om cu o bogată viaţă sufletească. El nu e nici cuconul Gheorghieş, nici

coconul Andrieş; cînd totuşi au apărut şi aceşti boiernaşi cu neantul vieţii lor intelectuale şi cu micile manii şi deprinderi ale unei epoci în proces de dizolvare, ei au întîlnit pana satirică a lui Gogol din *Suflete moarte,* şi nu sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni." (*Istoria civilizaţiei române moderne,* II, p. 212, Buc., 1925.) Iar specificitatea literaturii ruse nu are nevoie să fie subliniată. De altfel, idilismul acesta rural ca exponent unic sau privilegiat al etosului românesc fusese deja infirmat înainte de naştere în mod exemplar, pe planul creaţiei, prin comediile lui Alecsandri, prin Filimon şi prin Caragiale, a căror specificitate românească, în cadru urban, nu era de contestat. Dar ce e mai paradoxal e că din prejudecata unui idilism convenţional, de astă dată de confecţie salonardă, după imaginea Rodicăi lui Alecsandri, s-a contestat autenticitatea ţărănească a *Năpastei* lui Caragiale, pe care a apărat-o, în schimb, în modul cel mai pertinent, alături de Gherea şi Sofia Nădejde, tînărul, pe atunci, N. Iorga, promotorul de mai tîrziu al sămănătorismului. De fapt, de la imaginea trandafirie a ţăranilor lui Alecsandri şi a travestiurilor mondene, la cea sămănătoristă, în ciuda distanţei dintre estetica salonardă şi estetica şcolilor săteşti, diferenţa e mult mai mică decît pare: idilismul celei din urmă e abia mai puţin fals şi superficial decît al celei dintîi, iar amîndouă sînt egal de reacţionare. Şi paradoxul continuă cînd mult mai tîrziu acelaşi Iorga, care apărase atît de bine *Năpasta,* nu va recunoaşte în *Ion* al lui Rebreanu vasta viziune realistă şi simbolică a vieţii rurale ardelene, pe care, în schimb, o salută modernistul citadin Eugen Lovinescu!

În ce priveşte *Gîndirea,* ea a avut în orice caz meritul, ca şi poporanista *Viaţa românească,* de altfel, de a fi promovat în fapt şi valori de artă incontestabile şi de a se situa la un nivel european de cultură; prin aceasta, a fost mai modernă şi mai puţin retrogradă decît orientarea doctrinară declarată, nu numai absolut reacţionară, dar şi inconsistentă în formula ei: „ortodoxie şi etnocraţie". Rezumînd în această formulă programatică etosul românesc pe care înţelegea să-l afirme, gîndirismul cădea în mai multe inconsecvenţe: în primul rînd, faptul bătător la ochi că ortodoxia nu poate fi definitorie pentru românism, deoarece cuprinde toate popoarele creştine din răsăritul Europei; în al doilea rînd, faptul că dincolo de

împrejurarea istorică a ortodoxiei, există, persistent sub aceasta din urmă, un străvechi fond păgîn autohton, pe care Blaga l-a valorificat poetic şi filozofic, ajungînd astfel la o ruptură zgomotoasă cu gîndirismul ; este evident că acest fond nu lasă ca etnicitatea să fie o sferă determinantă, o „diferenţă specifică“ înăuntrul ortodoxiei, în care nu se integrează perfect. În al treilea rînd, în sfîrşit, faptul că exclusivismul „etnocraţiei“ ar trebui în mod consecvent să ducă la o formă de rasism, la care în fapt a şi dus, dar pe care gîndirismul îl respingea teoretic ca inadmisibil din punctul de vedere al ortodoxiei creştine. De altfel, nici conceptul de rasă nu putea fi acceptat de gîndirism, întrucît e tainian şi determinist (sau scienţist). Conceptul acesta îl admite, cu subtile nuanţări, G. Călinescu, în capitolul despre specificul naţional care încheie *Istoria literaturii române*... : indiferent de explicaţiile ce li se pot da, există anumite caractere congenitale psiho-somatice care definesc, de altfel cu variante plurale, ce se diferenţiază şi se combină, specificitatea unei naţiuni. G. Călinescu arată, ceea ce e de elementar bun-simţ, că acestea nu au în nici un caz o accepţie axiologică şi că fiind inevitabil implicite în orice fapt de cultură, nu are nici un sens să fie prescrise programatic. În pictura atît de pariziană a lui Pallady, saturată de reminiscenţe baudelairiene şi mallarméene, numai un ochi superficial nu vede substanţa românească şi în special moldovenească, pe de o parte, legată de climatul sufletesc şi intelectual al primei jumătăţi a veacului şi pe de alta, de concepţia picturii murale moldoveneşti din secolul al XV-lea ; asemănarea, desigur ignorată de Pallady, dintre pictura lui şi frescele din naosul bisericii sf. Niculae Popăuţi din Botoşani e frapantă. Invers, a trebuit să treacă mai mult de o jumătate de secol înainte de a se vedea în Grigorescu ceea ce a fost în mod eminent : un contemporan ca tehnică şi viziune al lui Monet şi Pissaro, în afară de pictorul naţional nu rareori idilic şi chiar sămănătorist.

Caracterele congenitale care intră în compunerea conceptului de rasă admis de G. Călinescu sînt fără îndoială şi efectul unui determinism geografic, ceea ce e un fel mai pedestru de a traduce frumoasele formule ale lui Blaga de „destin cosmic“ legat de „spaţiul mioritic“, de orizontul ondulat al plaiului, constituind „matca stilistică“ ce determină „năzuinţele formative“ ale unui „apriorism românesc“. Blaga respinge

însă ideea de rasă sau în orice caz caută dincolo și în afară de biologic o structură categorială, nu transcendentală ci transcendentă, a acestui apriorism: „există un românism în înțelesul superior al unui complex sau al unei constelații cu totul aparte de determinante spirituale. Dincolo și mai presus de misterul sîngelui, românismul e un patrimoniu stilistic". (*Trilogia culturii*, Buc., 1944, p. 332.) Concepția lui Blaga este tot a unui ruralism, nu însă programatic, ci structural, originar; netemător de înstrăinare, el primește sugestiile modernității, care, asimilate de matca stilistică și „năzuințele formative" ale fondului subjacent, vor purta inevitabil amprenta lui autentică. Prin această prismă a înțeles Blaga pictura unor Van Gogh sau Pallady, sculptura lui Brâncuși, expresionismul german și toate manifestările culturii și științei moderne. Astfel preconizează el trecerea etosului românesc de la treapta de cultură minoră, adică populară, la cea de cultură majoră, adică universală: „Judecînd după unele simptome, avem suficiente motive să sperăm că duhul inconștient al nostru se va manifesta în viitor și pe un plan major. Am afirmat că «istoria» noastră nu mai poate fi o succesiune de forme ingenue, din ea însăși partenogenetică, pură, nealterată. Tot atît de adevărat e însă că o matrice stilistică, existentă, rămîne un puternic organ de asimilare a influențelor străine. Ea poate să se afirme în pofida tuturor inducțiunilor spirituale de aiurea. Matricea noastră stilistică nu va mai putea fi, firește, pusă la adăpost de asemenea inducțiuni. Prinsă în rețeaua determinantelor continentale, ea va utiliza de acum totdeauna și un material și forme de împrumut. Nu mai puțin ea va putea să-și afirme suveranitatea." (*Ibidem.*, p. 335.) Aceasta ar fi după Blaga relația dintre „național" și „universal", pe care are a o înfăptui cultura românească; și după alte concepții, ce nu se întîlnesc cu a lui, problema s-ar pune cam tot așa. Dar nu e, în fond, doar o problemă de asimilare și amplificare, iar fenomenul nu poate fi unul de simplă translație. El nu are, de altfel, numai o perspectivă de viitor, pe care o sperăm și o credem cît mai impunătoare, ci e de fapt un proces cu o deajuns de veche geneză. Se impune însă aici o disociere fundamentală. Se vorbește de „tradiție națională", expresie pe care am și folosit-o mai înainte. Deși uzul și complexa intricație a realităților autorizează această însoțire de termeni, ea e totuși contradictorie, de nu chiar incompatibilă.



Pentru a le analiza în esența lor, vom izola aceste două concepte. Numaidecît se subliniază de la sine că „național" este un concept istoric ; ca atare, e supus devenirii, îndură avatariile istoriei ; e temporal, istoricește determinat ca durată ; presupune un proces de apariție, creștere și dispariție aproximativ databile. E deci un concept *dialectic* și ca atare presupune o deschidere virtuală către universalitate. Specificitatea ce configurează creațiile culturale în contextul istoric va îmbrăca, deși desigur cu amprenta adîncă a matricei stilistice, o formă exprimînd epoca : stilul arhitecturii bisericești și picturii murale moldovenești din timpul lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș, stilul brîncovenesc și mai tîrziu patosul romantic și revoluționar al patruzecișioptiștilor etc. Aceste aspecte ale unor stadii de viață națională nu au nimic „mioritic", cel puțin nu nemijlocit ; ele sînt manifestări „culte", expresii istorice.

Concomitent cu devenirea istorică a națiunii, trăiesc în sînul acesteia comunități închise a căror formă de viață nu e sincronă cu istoria. Sînt grupuri sociale cu o viață stereotipată, orînduită în toate gesturile ei de o tradiție imuabilă. Înăuntrul a aproape tuturor națiunilor există asemenea colectivități, numite primitive, care poartă trăsăturile a ceea ce Bergson a numit „societăți închise", „conștiință închisă", „morală închisă" (Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*). Prin termenul de „primitiv" nu se înțelege în cazul acestora subumanitate sau sălbăticie ; termenul are accepția de originar, primordial, *arhé*. E greșit să se opună noțiunii de „primitiv" cea de „civilizat". Termenii de „civilizație primitivă" nu sînt contradictorii : au existat și există societăți primitive „civile", trăind în cetate, unele de tip superior, rafinat. (Amintim că analizăm aici aceste concepte în mod sumar și în stare așa-zicînd pură, în eprubetă, izolîndu-le artificial și fără notele diferențiale concrete și interferențele lor. Nu intrăm în detalii și nu e locul să arătăm de ce nu ținem seama aici de teoriile lui E. Dürkheim și L. Lévy-Bruhl. Toate actele vieții în aceste colectivități sînt ritualizate, rolul spontaneității și al individualității este cvasi nul. Ritualitatea are funcția simbolică de a imita creația, de a face aluzie la ea, de a recrea simbolic ordinea cosmică ; ea este repetarea unor gesturi originare, arhetipice ; ca atare, înseamnă o perpetuă revenire la „timpul dintîi", e o suspendare a temporalității, un „antitimp". Tradiția înseamnă această repetabilitate, această per-

petuă revenire la început, ea este deci eminamente anistorică. Expresia „tradiție istorică" are sens pentru că e uzuală, dar luată în strictă accepție e un non sens. Comunitățile acestea care dețin un remarcabil zăcămînt folcloric și oferă material etnografiei sînt extrem de rezistente față de istorie ; în aparență, sînt impenetrabile și de fapt greu penetrabile de roata dințată a istoriei ; cum se exprima Blaga, ele au „acea tărie fără pereche de a boicota istoria" *(Elogiul satului românesc).* Desigur că sînt antrenate și ele de mersul istoriei, dar cu o rezistență frenatorie extremă ; cum foarte just remarcă Bergson, orice schimbare sau inovație ce intervine în viața lor e imediat îmbrăcată în vechile forme și i se uită începutul, confundîndu-l cu originile imemoriale. Tradiția, investind ritualitatea, e esențialmente nedialectică ; e prin excelență supusă unui orizont metafizic. Orientarea sa nu e către universalitate, ci către eternitate ; gestul ritual exprimă o integritate, un „tot de-a una". Această viziune metafizică și atemporală caracterizează după Blaga satul românesc (și, trebuie să adăugăm, orice comunitate „primitivă") : „Pentru propria sa conștiință, satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărei orizont nu mai există nimic... A trăi la sat înseamnă a trăi în conștiința unui destin emanat din veșnicie." *(Ibidem)* Aceste comunități primitive și tradiționale, de o extremă specificitate și în fond deținătoarele tiparelor specificității, nu au conștiință de nație ; membrii lor sînt huțuli, oășani etc. etc. Blaga, vorbind de „apriorism românesc" și de „satul românesc", operează o integrare istorică din perspectivă exterioară. După Blaga, ca și după Bergson și după alți teoreticieni, filozofi ai culturii sau etnografi, condițiile determinante ale acestor comunități tradiționale sînt date de cadrul natural (Blaga spune „cosmic", ceea ce e mai larg și, desigur, mai just, nu ca explicație, ci ca intuiție ; prin viziunea sa „mioritică" se referă însă, cum subliniam mai sus, în fond și la un determinism geografic). O excepție exemplară infirmă însă această condiție : o comunitate ultra-tradiționalistă, cu o viață ritualizată pînă la extrem, și-a păstrat specificitatea milenară pe toate meridianele lumii, indiferentă la geografie : am numit-o pe cea evreiască. Pare culmea paradoxului, dar poporul acesta străvechi și ilustru, de o hiperintelectualitate proverbială, e, într-un

anumit sens, şi în măsura în care a rămas tradiţionalist, un popor primitiv ; anistoric prin tradiţie, participă totuşi la universalitate prin istoria altora.

Nu cadrul natural, ci perspectiva cosmică („zariştea cosmică", cum spune Blaga) îngrădeşte conştiinţa colectivităţilor primitive tradiţionale.

Aşadar, pe de o parte, conceptul de „tradiţie" implică notele : ritualitate, metafizică, îngrădire cosmică, vocaţia eternităţii ; pe de altă parte, conceptul de „specific naţional" cu notele : istoricitate, dialectică, autonomie umană, vocaţia universalităţii. Ceea ce se observă imediat este că notele din a doua serie sînt reale pe cînd primele sînt mitice.

Trecerea de la „cultură minoră" la „cultură majoră", adică la universalitate, nu poate fi decît un proces dialectic, prin care istoria rupe tradiţia, păstrînd-o totodată („*Aufhebung*" hegeliană) în sfera naţională ; de altfel, Blaga, vorbind de „românism", „sat românesc", „apriorism românesc" etc., aducea totul la această sferă. De aici înainte, treapta propriu-zis universală, cu caracter de ecumenicitate, se va putea atinge printr-o sinteză în care realităţile să devină semnificative, dobîndind aura mitului. Ce înseamnă aceasta ? Dinamica istoriei izbeşte zidurile etanşe ale tradiţiei ; le violează ; tîrîte ca învinşii de cadrul victoriei, riturile şi datinile ostenesc, se videază de substanţă, devin superstiţii, curiozităţi ; trec în necropola arheologiei şi la muzeu.

Istoria desfiinţează tradiţia, dar ceva rămîne : rămîne principiul originar, acel *arhé*, care va conferi integritate şi ecumenicitate creaţiilor istoriei în orizontul deschis al universalităţii. Dialecticul integrează metafizicul, şi nu invers, cum cred filozofiile idealiste. Dialecticul înghite metafizicul, dar îl digerează lent şi poate nu de tot. Omul trăieşte în istorie ; el o face şi e făcut la rîndu-i de ea ; un anumit rest, o anumită independenţă rămîn în afara ei. Iar din restul acesta tot istoria creşte.

IV

ARHITECTURA NOUĂ ȘI OMUL

— Reflexiile unui profan —

Prima impresie pe care, cel puțin nouă profanilor, ne-o produce arhitectura de azi e una de șoc, de tranșantă noutate. Și asta în ciuda tendinței vădite către o anumită cumințenie, în comparație cu performanțele de înălțime ale zgîrie-norilor, care configurau profilul marilor orașe americane. De altfel, în spiritul ei, noua arhitectură îmi pare a regăsi și integra spiritul, dacă nu și formele unor foarte vechi tradiții.

De unde atunci impresia de flagrantă, pentru mulți chiar insuportabilă noutate?

De la Renaștere încoace, concepția noastră despre lume e una antropocentrică; pe linia ei s-au dezvoltat cultura și civilizația modernă. Din antropocentrismul acesta a decurs o anumită nevoie de intimitate, mai ales în ultimele două veacuri, în care mentalitatea burgheză, definindu-se, a domesticit tipul uman renascentist.

Epoca noastră însă (și asta o simțim mai de mult) aduce cu sine o schimbare radicală. Locul omului în lume e altul; avem din ce în ce mai mult o conștiință planetară. Iar acum, de cînd zborurile cosmice ne dau sentimentul vertiginos al deschiderii către spațiile interstelare, această conștiință devine una, pe care am îndrăzni s-o numim „cosmocentrică". Umanismul contemporan încetează de a mai fi antropocentric.

Arhitectura nouă este și, fără îndoială, va fi din ce în ce mai mult expresia acestei noi așezări a omului în lume și a acestei noi concepții. Nevoia de intimitate nu dispare, dar capătă alt conținut și altă orientare. Omul contemporan nu

se mai închide între patru pereți ; ferestrele largi cîștigă tot mai mult asupra pereților, care devin ei înșiși ferestre. Locuințele și edificiile sînt larg deschise către spațiu, către lumină, către cer. Profilul unei clădiri din materie plastică, aluminiu și sticlă, care, sub o aparență translucidă, captează azurul și-l reflectă, exprimă această nouă orientare.

Nevoia de vastitate, de comunicare cu spațiul, de participare la cosmos se vădește atît la marile clădiri, cît și la locuințele individuale de mici proporții. Pe de altă parte, clădirile mari abandonează ambiția recordurilor. Sentimentul infinitului nu se mai exprimă printr-o acumulare de finituri suprapuse. Arhitectura nouă regăsește sensul măsurii și proporției, readucînd clădirea la scară umană. Dar această scară umană nu mai are ca punct de plecare particularul, ci e dedusă din integrarea particularului în universal, ceea ce conferă arhitecturii acesteia un clasicism de o mare puritate și o face să regăsească într-un sens nou ceva din vechile tradiții mediteraneene : ritm, măsură, rațiune. De asemenea, ea acceptă sugestii de ordin analog din lumea japoneză (în special pentru reședințe particulare în mijlocul naturii). Clasicismul noii arhitecturi se arată de altfel tolerant față de insinuările naturii, încorporîndu-i și folosindu-i arborescențele.

Arhitectura nouă situează omul într-un cadru clar, de extremă nuditate. Aceasta nu înseamnă o sărăcire a cadrului, dar implică un sacrificiu : renunțarea la bogăția rafinată a interioarelor și chiar la concepția noastră despre interior ca mediu particular și cloturat.

Între vastele geamuri ale caselor noi rămîne prea puțin loc pentru covoare, draperii, tablouri, mobilier de epocă. Elementele mobilierului și interioarelor se reduc la stricta finalitate a confortului și igienei, iar frumusețea decorului, solidară cu construcția, rezultă din armonia liniilor arhitecturale și a policromiei materialului. De altfel, cam de un secol încoace, decorația interioară n-a mai creat forme acceptabile pentru omul de gust, care nu se mai mobilează, ca în trecut, cu produsele epocii sale, ci își compune cadrul cu rafinament de anticariat : Biedermayer, Empire, Louis XV. Dar oricîtă cultură și educație, oricît bun-gust reprezintă rafinamentul acesta, el înflorește mai ales în epoci sterile : anticariatul e o voluptate de epigon.

Arhitectura nouă va pune în cumpănă destinația și modalitățile picturii. Legată de concepția antropocentrică inaugurată de Renaștere, pictura de șevalet va fi absorbită de muzee și — fără să dispară — se va practica probabil din ce în ce mai puțin. Tehnica uleiului va avea o aplicație mult mai restrînsă. Pictorului, care probabil va coincide de cele mai multe ori cu arhitectul, îi va reveni misiunea de găsi expresia decorativă organic asociată cu programele arhitectonice. Policromia și transparența materialului plastic oferă un mijloc de expresie picturală analogă oarecum cu funcțiunea de odinioară a mozaicului și vitraliului. Figurativul va găsi un limbaj schematic, geometric sau stilizat, corespunzător cu liniaritatea noului stil. Expresia picturală se va identifica în mare măsură cu cea sculpturală, ambele încorporate de arhitectură.

Nu putem considera fără melancolie, firește, iminenta trecere în domeniul arheologiei a atîtor forme prețioase de artă și artizanat. Nouă, celor de acum, ne vine greu să ne rupem de seducția lor. Dar noua viziune a lumii și arhitectura care o exprimă vor emancipa pe om de solicitările obiectelor, făcîndu-l disponibil pentru o comunicare cu spațiul.

O CARTE DESPRE RENAŞTERE

În 1941, în plină dictatură militaro-fascistă, în atmosfera de prostească insolenţă, intoleranţă şi neomenie caracteristice unui asemenea regim, apărea o carte care însemna nu numai o chemare la cultură şi gîndire liberă, un elogiu al umanismului, dar avea curajul să-şi trateze tema în spiritul şi cu metoda materialismului istoric: *Renaşterea şi Reforma* de Andrei Oţetea, atunci profesor la Universitatea din Iaşi.

Apariţia recentă a volumului *Renaşterea...* nu e o simplă reeditare, ci o versiune nouă, ce reprezintă, cum spune autorul în prefaţă: „o revenire la subiectul său de predilecţie, pe care, chiar absorbit de alte preocupări, nu l-a părăsit niciodată complet". Ţinînd seama de cercetările din ultimul sfert de secol şi de noile puncte de vedere în problema Renaşterii, autorul şi-a amplificat lucrarea nu numai cu o bogată documentare, ci şi cu o riguroasă, sistematică examinare a concluziilor şi tezelor la care a ajuns istoriografia burgheză, în special aşa-numita *„business history"* (istoria particulară a întreprinderilor, pe baza registrelor şi scriptelor rămase), şi anume că Renaşterea nu a fost, aşa cum s-a crezut, o epocă de avînt economic, ci una de regres şi depresiune. Ştiinţa marxistă demonstrează că aceasta nu a fost decît criza care afecta baza economică a claselor dominante în sistemul feudal, o „criză de creştere" a noii societăţi. Tendinţa reacţionară de a discredita Renaşterea s-a cristalizat în două forme. Una e cea de a îngloba Renaşterea în evul mediu, susţinînd că elementele care o caracterizează existau

deja cu mai multă adîncime și puritate în secolele al XIII-lea, al XII-lea sau al XI-lea. Elementele acestea așa-zis caracteristice sînt considerate singular, scoase din interdependența lor; punîndu-se accentul numai pe unul sau cîteva, după nevoile tezei, sînt absolutizate și dilatate cu exces. Așa s-a ajuns a se nega pur și simplu Renașterea ca fenomen. E adevărat că un lung proces a precedat-o în cursul secolelor al XI-lea—XIV-lea: dezvoltarea comerțului și a manufacturii, producția de mărfuri, înlocuirea raporturilor personale și prestațiilor în natură prin raporturi bănești, mișcarea comunală care a dus la emanciparea orașelor... Manifestări de viață și de artă ca poezia goliardică, realismul sculpturii gotice, individualismul și naturismul franciscan, mișcările antipontificale, operele unor Dante, Petrarca, Chaucer, anunță libertatea de spirit și mentalitatea renascentistă. Dar nu e mai puțin adevărat că secolele al XV-lea și al XVI-lea tranșează violent asupra perioadelor anterioare: fenomenul Renașterii irupe în istorie și e databil ca atare cu aproximația legată de apariția lui într-o țară sau alta.

Pentru omul Renașterii, *„L'univer est égal à son vaste appétit“* (Baudelaire). El sparge tiparele ordinii în care era circumscrisă viața insului medieval. A spune cum s-a deschis acest apetit, cum s-a format tipul acesta uman și cum s-au spart acele tipare înseamnă a arăta cum s-a constituit baza noii societăți și s-au format statele moderne. Primele cinci capitole ale cărții tratează aceste chestiuni și reprezintă principalul spor față de ediția din 1941. Nuanțata aprofundare materialist-istorică a fenomenului face din studiul dezvoltării factorilor social-economici ai Renașterii o pasionantă și fabuloasă *Șeherezadă:* povestea mirifică a țesătoriei, a băncilor, a tiparului, a mătăsii, a piperului și aromatelor, a periplurilor care au străbătut oceanele și au abordat lumi neștiute. Haosul luptelor intestine și al campaniilor din Italia intră în strînsa logică a unor complicate partide de șah.

În afară de tendința reacționară de a „anexa“ Renașterea, cum am văzut, alterîndu-i sensul și topind-o în evul mediu, cealaltă formă de discreditare este atacul filozofic al gînditorilor de formație teologizantă. Aceștia nu o falsifică, dar o repudiază ca rebeliune a omului contra ordinii transcendente, ce-i conferă calitatea umană. Omul nu-și poate găsi finalitatea în sine însuși, și deci antropocentrismul Renașterii nu ar fi

decît o dezumanizare a individului. Teoriile acestea nu demonstrează nimic. A face, de pe pozițiile unor preferințe teoretice sau afective, procesul unui fenomen istoric determinat de factori obiectivi, ca Renașterea, Reforma sau Revoluția, este irelevant. Profesorul Oțetea înlătură aceste teze prin simpla descriere și explicație genetică a fenomenului.

Antropocentrismul renascentist, efect al noilor relații care au scos individul din cadrele fixe ale societății feudale, își are corespondențele firești în artă : perspectiva, studiul anatomiei, pictura nudului și a portretului, caracterul somptuar și hedonist al arhitecturii laice etc. Autorul analizează aceste trăsături în mod minuțios, cu finețe și simț sigur de cunoscător competent, trecînd în revistă școlile, artiștii și operele. Acest efort ni se pare însă oarecum excesiv : îndemnat de un scrupul științific și, nu mai puțin, cedînd pasiunii sale pentru arta Renașterii, autorul ajunge să dea aproape un inventar comentat, care, în mod fatal, nu putea evita repetarea unor observații ce devin uneori lesne substituibile. Ilustrarea, prin cîteva exemple reprezentative, a marilor trăsături caracteristice, ar fi fost suficientă și mai potrivită cu economia generală a acestei cărți de sinteză, gîndită unitar și desfășurat. Berenson a dat o galerie a pictorilor Renașterii : Burckhardt a formulat cîteva mari intuiții de ordinul morfologiei culturale. Originalitatea cărții profesorului Oțetea constă tocmai în ceea ce nu se găsește la aceștia : studiul interacțiunii și corelației factorilor istorici. De aceea este regretabil că în această nouă versiune a fost omis remarcabilul capitol despre Reformă din prima ediție, care demonstra în mod strălucit conexiunea originară a celor două fenomene, în ciuda contrastului lor aparent, atît de tranșant subliniat de Nietzsche.

Supremul elogiu adus unei cărți este discuția : de aceea, ne luăm îngăduința de a aduce în discuție cîteva puncte ale unei cărți de valoarea acesteia.

Afirmația că depresiunea provocată de pierderea supremației economice și independenței statelor italiene după pacea de la Cambray și deplasarea axei comerciale din Mediterana în Atlantic s-a exprimat în artă prin opere ca cea a lui Lorenzo Lotto și în genere prin apariția manierismului e fără îndoială justă ca diagnostic general și poate și cu privire la artistul numit. Dar o translație atît de directă de la „bază" la „suprastructură" ni se pare puțin forțată, mai ales că în

pasajul următor se declară că artistul ce exprimă cel mai deplin acea stare de spirit e Tintoretto, despre care autorul spune totuşi, cu drept cuvînt, că este unul din pictorii cei mai originali ai Renaşterii şi că ceea ce conferă grandoarea tuturor operelor lui e caracterul lor umanist (p. 415—416). De altfel, aşa cum arată autorul, criza politico-economică a afectat mai puţin Republica veneţiană, iar Lotto, veneţian, e anterior cu o generaţie lui Tintoretto : declinul picturii italiene, deşi, evident, pe termen lung, nu se vădeşte cronologic imediat.

Autorul consideră de asemeni barocul ca un fenomen al declinului şi îl numeşte „o reacţie împotriva tuturor elementelor constitutive ale Renaşterii" (p. 425), declarînd, de pildă, că partea a doua a operei lui Michelangelo nu mai aparţine Renaşterii, ci barocului (p. 424). Punctul acesta de vedere, formulat de Wölfflin, care stabileşte o opoziţie între Renaştere şi baroc, ni se pare discutabil, nu numai pentru că reduce aria şi durata Renaşterii, dar şi întrucît, după părerea noastră, nesocoteşte însuşi spiritul filozofiei ei. Faptul că arta barocă rupe echilibrul clasic şi operează o tranziţie de la plastic la pictural nu autorizează această excludere : Renaşterea nu înseamnă strict clasicism. Teoria cunoscută şi pe care autorul o împărtăşeşte cum că „stilul baroc e expresia Contrareformei" (p. 424) nu ni se pare îndreptăţită : conciliul de la Trento a avut loc în plină înflorire a barocului, de aceea Contrareforma a îmbrăcat această haină, dar nu ea a generat barocul şi nici nu-l epuizează. Dacă barocul se exprimă şi în forme anemiate, ca manierismul, el e totuşi în esenţă, cum au arătat-o Eugenio d'Ors şi René Huyghe, sau la noi, într-o măsură, G. Călinescu, un fenomen de abundentă vitalitate. De la Wölfflin, care-l vede prea restrîns, la Eugenio d'Ors, care-l vede prea larg, barocul lunecă printre degetele teoreticienilor săi : e o categorie estetică plină de aporii, de aceea şi constituie o problemă atît de pasionantă. Opoziţia dintre clasic şi baroc este în genere înţeleasă în sensul că cel dintîi ar fi axat pe raţiune, iar celălalt, pe sensibilitate. Dar clasică sau barocă, poate fi artă fără sensibilitate ? Cît despre raţiune, vom vedea îndată că nu poate fi tăgăduită barocului. Opoziţia dintre clasic şi baroc ne pare a fi de fapt alta : spiritul clasic are un caracter cu precădere static şi e orientat asupra fiinţei ; barocul e dinamic şi orientat asupra naturii

și devenirii. Barocul este esențial legat de aperceperea imanenței. Iar filozofia Renașterii, care e una a naturii și a imanenței, e deci o filozofie eminamente barocă. Antropocentrismul Renașterii s-a exprimat filozofic, pe lîngă concepția umanistă, în cea despre microcosm și macrocosm, a lui Paracelsus și emulilor săi, precum și în filozofia naturii a unor Telesio, Bruno sau Campanella, acei „mari italieni de la care datează filozofia modernă", cum spune Engels (*Dialectica naturii, Introducere*). Teocentrismul medieval postula transcendența ; antropocentrismul Renașterii e imanentist și duce la panteism. „Rațiunea — spunea Schelling — duce cu necesitate la panteism". Putem adăuga : și mai departe, de la panteism la materialism, ca de pildă la Spinoza. Tot Engels, în același loc, scrie despre filozofia Renașterii : „libera cugetare optimistă preluată de la arabi și nutrită de filozofia greacă redescoperită se înrădăcina tot mai mult, pregătind materialismul secolului al XVIII-lea".

Studiul bogat și temeinic al academicianului Andrei Oțetea a trebuit să-și mărginească aria în folosul aprofundării ; cum era și firesc la un eminent specialist al subiectului, fenomenul italian din Quatro- și Cinquecento ocupă aproape totalitatea cărții. Limitarea aceasta, care lasă pe dinafară lumea și dramaturgia elisabetană, de pildă, sau secolul de aur spaniol și Renașterea franceză, dă cărții unitate și pregnanță menținîndu-se pe un perimetru exemplar. Succintele incursiuni în alte teritorii europene nu fac decît să urmărească influența și iradiația Renașterii italiene și ca atare nu ies din acest subiect.

NOTE DESPRE EL GRECO

Acum cîțiva ani, cunoscutul critic M. Florissoone publica în *Gazette des Beaux Arts* (ianuarie 1957) un articol cu titlul *La mystique plastique du Gréco et les antécédents de son style,* în care căuta să determine substratul mistic exprimat în viziunea lui Domenico Theotocopulos, confruntîndu-l cu formele tipice ale misticismului spaniol reprezentate de Teresa d'Avila și Juan de la Cruz. Autorul urmărește apoi influențele de ordin tehnic și compozițional primite de artist în Italia, influențe pe care, cu o excepțională putere de sinteză, acesta le-a integrat și convertit în propria sa concepție stilistică și plastică, atît de originală și de complexă. În încheiere, se arată cum acest *„métèque"* de formație veneto-bizantină, aventurierul cosmopolit, al cărui periplu își găsește capătul în cartierul evreiesc din Toledo, ajunge să definească și să fixeze tipul și etosul spaniol al Contra-Reformei, cu o rară intensitate expresivă.

Unitatea spirituală a Spaniei era, la sosirea lui El Greco, în plină constituire, în urma unității politice înfăptuite în secolul precedent. Arta spaniolă unitară se naște, spune autorul, din fuziunea spiritului castilian cu cel andaluz, pregătită de castilieni, ca Berruguete și Gallego, de andauzi, ca Alejo Fernandez și Pedro de Cordoba, la care se adaugă aportul catalan al unui Jaime Huguet. Castilia aridă, melancolică și pasionată, cu o pronunțată orientare idealistă — Andaluzia, luxuriantă și voluptuoasă, cu o viziune realistă și obiectivă a lumii dau Spaniei, prin interferențele lor, acel caracter

dublu, contrastant, dialectic, care constituie inepuizabila ei seducţie. Scepticism şi pasiune, voluptate şi asceză, melancolie meditativă şi umor viguros, subtilitate şi violenţă, umilinţă şi orgoliu, luciditate extremă şi infinită sete de iluzii, realism şi idealism, acestea sînt antinomiile sufletului spaniol, a cărui tensiune se menţine într-un echilibru al exceselor contrarii. În acea „summa" a Spaniei care e *Don Quijote*, Cervantes le-a adus pînă la semnificaţia marilor simboluri.

Experienţa mistică a unor Teresa d'Avila şi Juan de la Cruz, şi în genere mistica spaniolă, spre deosebire de cea nordică a unor Eckhart sau Ruysbrök, se caracterizează printr-o accentuată apetiţiune pentru concret, printr-o sensibilitate foarte receptivă faţă de lumea fenomenală şi viaţa de toate zilele. Această sensibilitate exacerbată favorizează o intensitate emoţională, care, potenţată la maximum, transcende experienţa sensibilă, transfigurînd-o în extaz mistic.

Mistica exprimată de El Greco e însă de alt ordin. S-a relevat faptul, pe care-l subliniază şi M. Florissoone că artistul acesta păstrează faţă de natură o indiferenţă absolută. El e străin de realismul obiectiv al unui Zurbaran sau al artiştilor sevillani de mai tîrziu, un Velasquez, un Murillo, un Valdes Leal, de pildă, sau de cel al literaturii picareşti. El reţine din natură doar calitatea plastică a materiei, în esenţa ei, ruptă de orice element accidental ; unica lui temă a umanul, dar nu umanul cotidian, ci umanul în condiţie excepţională, într-un stadiu extrem de tensiune internă. De aici acel caracter totodată ceremonial şi patetic al reprezentărilor lui. Acest patos introduce în reprezentările lui şi un anumit „senzaţional", care le dă uneori o nuanţă impură.

Spuneam că la El Greco nu avem de-a face cu un realism obiectiv. Realismul lui e unul subiectiv, care, depăşind psihologicul, atinge un realism al esenţelor, ceea ce implică şi o concepţie metafizică idealistă. Pe linia aceasta, el ne va apărea înrudit cu realismul scolastic al Occidentului, dar mai ales vom fi trimişi cu gîndul la un Mihail Psellos, platonicianul creştin, sursă bizantină a acestei scolastici. Florissoone relevînd caracterul nu numai imaginativ, dar şi filozofic şi abstract al misticii lui El Greco, pare a uita că artistul acesta savant şi cosmopolit, acest Odiseu al picturii, care-şi semna tablourile cu caractere greceşti, venea din lumea teologiei mistice a Răsăritului. Dacă a definit şi exprimat atît de pregnant

etosul spaniol al Contra-Reformei, el a făcut-o prin prisma concepției grecești despre Logos.

Vorbeam de caracterul ceremonial al reprezentărilor lui El Greco. În tablourile lui au loc conciliabule tainice, dialoguri secrete și grave, cu o gesticulație stranie și un anumit aer ermetic. Această tendință către ermetism n-ar putea explica afinitățile și stima reciprocă dintre Domenico Theotocopulos și Don Luis de Gongora y Argote?

Ceea ce contribuie în mod esențial la atmosfera ceremonială din tablourile lui El Greco este gesticulația mîinilor. În *Adorația Păstorilor*, de pildă, în *Înmormîntarea contelui d'Orgaz* sau în *Martiriul sfîntului Mauriciu și al legiunii tebane*, mîinile au parcă un sens hierofantic. Acest lucru e și mai evident în *Despărțirea lui Isus de Maria*, unde încrucișarea mîinilor cu degetele alungite, ale mamei și fiului, descrie în centrul tabloului ca un triunghi mistic, semnificînd o taină.

M. Florissoone vorbește de El Greco ca de o figură eminentă a manierismului, lăsînd însă subînțelese implicațiile acestei denumiri. Manierismul este, ca și în literatură gongorismul spaniol, marinismul italian, eufuismul englez și prețiozitatea franceză, un fenomen al sfîrșitului Renașterii, reprezentînd intelectualizarea barocului. Caracterul de „recherche", de subtilitate conceptistă, al fenomenului îl arată înrudit de-aproape cu cazuistica iezuiților, iar apariția lui în urma conciliului de la Trento este o coincidență revelatoare. Faptul că un grec cultivat, venind dintr-o lume unde controversa e de tradiție și subtilitatea congenitală, a fost perfect receptiv față de acest spirit, dîndu-i ca artist cea mai prestigioasă expresie plastică, nu are de ce să surprindă.

Dar El Greco depășește cu mult acest spirit, prin două laturi contradictorii, dar complementare. Una este fondul său bizantin, iar cealaltă, asimilarea plasticii Renașterii italiene, îndeosebi a școlii venețiene.

Florissoone urmărește cu multă grijă influențele primite de El Greco în Italia, confruntîndu-l din punctul de vedere al compoziției cu Lorenzo Lotto și Il Pordenone, și trecînd apoi la apropieri cu opere mai vechi ale școlii catalane. Argumentarea sa e doar pe jumătate convingătoare. Asemănările compoziționale pe care le găsește, de pildă, între *Consacrația*

episcopală a lui Jaime Huguet și *Înmormîntarea contelui d'Orgaz* ne par oarecum exterioare. Într-un articol remarcabil, intitulat *El Greco and Cretan painting* de Angelo G. Procopiou [1], articol pe care M. Florissoone îl citează, fără însă a-l discuta, *Înmormîntarea contelui d'Orgaz* este confruntată din punct de vedere compozițional cu iconografia cretană a Adormirii Maicii Domnului, precum și cu înmormîntările de sfinți ale iconografiei cretane derivate din acest prototip. Apropierea aceasta, pe care o reține și Jacques Lassaigne în cartea sa consacrată picturii spaniole [2], este într-adevăr concludentă. Totul în celebra și magnifica pictură din biserica Santo Tomé din Toledo corespunde ca ordine compozițională și sentiment profund cu iconografia cretană, și, adăugăm, în general bizantină a „Adormirii Maicii Domnului", din care un foarte frumos specimen de broderie poate fi văzut la muzeul mănăstirii Putna (Văl de tîmplă, dăruit de Ștefan cel Mare acelei mănăstiri). De altfel, ni se pare demn de remarcat că registrul superior al *Înmormîntării contelui d'Orgaz*, cu Isus între Fecioara Maria și Ioan Botezătorul, configurează icoana tipic bizantină cunoscută sub numele *Deisis*. Compozițiile lui El Greco fac foarte adeseori o aluzie oarecum secretă la tipuri iconografice și simbolice bizantine. Așa, de pildă, criticul Meier-Graefe, analizînd compoziția *Crucificării de la Prado* [3], constată că personajele tabloului sînt înscrise într-o elipsă perfectă, al cărei perimetru trece prin capetele lor și a cărei axă o constituie trupul lui Isus. Meier-Graefe mai găsește această compoziție în elipsă și la alte tablouri ale lui Greco. Dar el nu bagă de seamă, desigur necunoscînd simbolica și iconografia răsăriteană, că în fond această compoziție descrie o mandorlă bizantină !

Mai departe, A. G. Procopiou compară reprezentarea la El Greco a lui *Isus în casa lui Simon* cu *Cina cea de Taină* din iconografia cretană din secolul al XVI-lea și îndeosebi cu o icoană pictată de Mihail Damaschinos. Suprapunerea este aproape desăvîrșită.

---

[1] *The Burlington Magazine*, din martie 1952.
[2] Jacques Lassaigne, *La peinture espagnole*, Skira, 1952, 2 vol.
[3] Meier-Graefe, *Spanische Reise*, Berlin, 1910, p. 250.

Reminiscențele concepției iconografice și plastice cretane[1] și, mai larg înțeles, bizantine, constituie în opera lui El Greco un fond subiacent, pe care contactul cu Renașterea italiană și cu lumea iberică nu l-a șters, ci l-a fecundat. Un exemplu îl constituie o altă broderie, tot un văl de tîmplă dăruit de Ștefan cel Mare mănăstirii Putna, reprezentînd Înălțarea la cer, de o extraordinară frumusețe și care parcă ar fi un Greco *„avant la lettre“* ; nu numai gruparea personajelor și concepția compozițională, nu numai gesticulația hierofantică a mîinilor și linia alungită a trupurilor, dar și o anumită senzație a volumelor și voluptatea coloristică, totul în această broderie anunță pe El Greco. Pe fondul acesta, tehnica Renașterii, contactul cu realul uman și lumea fizică, integrarea peisajului spiritual al Spaniei barocului vor da configurația întreagă a viziunii plastice a lui El Greco.

Din școala vențiană, cretanul acesta a cules și asimilat elementele cele mai prețioase, pe care eclectismul său superior și simțul său rafinat al materiei picturale au știut să le discearnă și să le contopească ; de la Tizian — precizia portretistică, înțelesul esențial al figurii umane și o anumită subtilă *„morbidezza“* ; de la Veronese — opulența și splendoarea mătăsoasă a culorilor ; de la Tintoretto — neliniștea marilor căutări, dramatismul îndrăznelii tehnice, valoarea plastică a discontinuității. La aceasta se adaugă o anumită senzualitate, de o plasticitate remarcabilă. Carnația trupurilor alungite are în tablourile lui El Greco o căldură sanguină și o voluptate gravă, caracteristic spaniole, dar se simte în ele și ceva egeean, iar corpul de efeb al *Sfîntului Sebastian,* de pildă, are o grație și o senzualitate antică.

---

[1] V. N. Lasarev, într-un studiu din 1952 asupra școlilor de pictură italo-grecești, a înlăturat cunoscuta distincție făcută de G. Millet între o școală „macedoneană“ și una „cretană“, care ar acoperi, pe două mari arii, întreaga pictură bizantină paleologică. Istoricul de artă sovietic arată că pictura cretană, artă provincială și tardivă, nu face decît să înregistreze tranziția către grafism, care e un fenomen general al picturii bizantine din acea epocă. Lasarev nu contestă însă existența, ca fenomen minor și periferic, a unei școli proprii de pictură cretană.

PICTURA BISERICII DOMNEȘTI DE LA CURTEA-DE-ARGEȘ *

1. *Determinarea picturii* — 2. *Digresiune despre noțiunea de ritm în arta bizantină și tradițiile mediteraneene* — 3. *Revenire analitică la subiect.*

1. Pictura care decorează interiorul bisericii sf. Nicolae Domnesc de la Curtea-de-Argeș comportă, cum se știe, trei straturi de fresce, datate respectiv din secolele al XIV-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea, fără a vorbi de restaurările și repictările din secolul al XX-lea. Ne ocupăm aici de acea parte a picturii primului strat pe care o numim ansamblul principal și care decorează absida altarului, registrele superioare ale pereților nord și sud și peretele vest al naosului deasupra ușii, precum și de alte cîteva scene sau fragmente, pe care le vom arăta la rîndul lor. Acest ansamblu ilustrează episoade din viața lui Isus, la care se adaugă și cîteva scene

* Lucrarea aceasta, scrisă în 1957 și rămasă de atunci nepublicată, este a unui nespecialist. Probabil că din cauza asta, tot acoperindu-se cu trimiteri, s-a umflat cu atîta subsol. Dar cîțiva amici, specialiști în materie, mi-au atras atenția că bibliografia mea e depășită și că unele chestiuni tratate aici se pun acum în alți termeni. Neapărat că așa trebuie să fie, dar nu mai am nici răgazul, nici ambiția să mă pun la punct și nu îmi vine totuși să renunț la observațiile și ipotezele mele, pe care le cred cu toate acestea încă valabile și în bună măsură inedite. Cît despre speculațiile mele, mai mult sau mai puțin întemeiate, n-am decît să le dau pur și simplu drept literatură, ca și, în definitiv, toată lucrarea

care se raportă la ciclul Fecioarei. Celelalte picturi atribuite în general secolului al XIV-lea și care, cum vom arăta, ne par datorate altor artiști decît cei care au executat ansamblul principal, pe care-l credem totodată și primul, ies din cadrul cercetării noastre.

În cartea sa consacrată bisericilor și mănăstirilor din Moldova de nord, Paul Henry spune despre biserica episcopală de la Rădăuți că este un ἅπαξ, un exemplar unic, al cărui tip nu s-a mai repetat în arhitectura religioasă moldovenească. Același lucru s-ar putea spune și despre biserica sf. Nicolae Domnesc de la Curtea-de-Argeș : într-un fel și ea este un ἅπαξ Deși în Țara Românească se mai găsesc biserici de plan analog, în zadar am căuta una de o plastică similară, și în orice caz nu acesta este tipul pe care-l adoptă arhitectura religioasă muntenească de mai tîrziu. Cel mai vechi monument cunoscut în fiecare din cele două principate românești este extraneu evoluției ulterioare a arhitecturii religioase respective ; această extraneitate nu este totuși lipsită de o anumită legătură cu spiritul în care s-a dezvoltat arta în cele două țări. În Moldova, a cărei arhitectură religioasă vădește în secolele ei clasice, al XV-lea și al XVI-lea, pronunțate trăsături occidentale, avem de a face, la Rădăuți, cu un monument de tip romanic. În Țara Românească, rămasă mai legată de lumea balcanică, avem de a face, la Curtea-de-Argeș, cu un monument de tip constantinopolitan : biserica cruciformă complexă.

Dar dacă pictura de curînd descoperită în absida de la Rădăuți, probabil mai tîrzie decît monumentul însuși, ține de stilul picturii din Moldova în epoca lui Ștefan cel Mare, (sau mai tîrziu), frescele primului strat din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeș constituie, mai mult încă decît monumentul pe care îl decorează, un ἅπαξ. Contrar părerii unor autori [1], nu putem vedea în aceste fresce începutul pic-

---

[1] I. Mihail, *Pictura bisericii domnești de la Curtea-de-Argeș*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice,* X—XVI, 1923, și Corina Nicolescu, în *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I, *Arta românească în epoca feudală,* București, 1957, p. 60.

turii religioase în Țara Românească. Nicăieri nu mai întîlnim aici o pictură de stilul primului strat din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeș. Departe de a fi un „început", aceasta se situează la capătul a două secole de evoluție a unui tip de artă bizantină care s-a dezvoltat dincolo de hotarele noastre, încheindu-se mult înainte de primele manifestări de artă românească. Influența ei asupra picturii de mai tîrziu din Muntenia e aproape nulă.

Nici în ce privește programul iconografic nu credem că se poate spune că el s-ar fi răspîndit în țara noastră avînd ca punct de plecare Biserica Domnească. Dacă acesta ar fi fost cazul, era firesc să aibă loc totodată și o influență stilistică ; reproducerea temelor, fie ea stîngace, și-ar fi însușit și repertoriul de forme. Dar iconografia bizantină nu putea să nu se propage în orice caz într-o țară ortodoxă, și aceasta se va fi produs desigur și prin Erminiile, cartoanele și modelele de care se slujeau pictorii. Prima pictură din Biserica Domnească nu e, în unele cazuri, fără notabile variante față de tipurile iconografice prescrise de Erminii, iar cîteva scene (ca, de ex. *Recensămîntul în fața lui Quirinius, Irod întrebînd pe farisei despre nașterea lui Isus* etc.) nici nu figurează în acestea și, fără îndoială, din această cauză, nu se regăsesc în pictura de mai tîrziu a Țării Românești. De asemenea, cîteva din scenele cele mai caracteristice ale picturii de care ne ocupăm țin de tipuri iconografice care nu se regăsesc în țara noastră (de ex. friza *Înmulțirii pîinilor*, de pe peretele nord, care se raportă la un tip alexandrin din manuscrisul Laurentianus VI 23 [1] și se regăsește în bisericile sîrbești, la Kalenici și Manassia).

Deși prima „codificare" cunoscută a iconografiei, Erminia lui Dionisie din Furna, nu e mai veche de secolul al XVIII-lea, este neîndoielnic că cu mult înainte de aceasta preceptele care consemnau temele și tipurile iconografice tradiționale în conformitate cu dispozițiile canonice se transmiteau, împreună cu recomandări tehnice, nu numai pe cale directă de la meșter la ucenic, dar și prin texte scrise menite să călăuzească pe

[1] Vezi Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1916, p. 649.

artişti în activitatea lor. Rolul acestor „Erminii" era aşadar unul auxiliar, atît ca repertoriu tematic, cît şi ca culegere de experienţă meşteşugărească [1]. Ele nu vor căpăta stringenţă decît în epocile tardive, decadente, cînd artiştii, pierzînd conştiinţa semnificaţiei imaginilor, riscă să adopte reprezentări heterodoxe, străine de sensul tradiţional [2], sau, nemaiparticipînd la un climat de cultură creator de stil, se raportă servil la litera Erminiei, producînd opere stereotipe.

În epocile în care, dimpotrivă, ambele condiţiuni sînt reunite, arta religioasă, îndeplinindu-şi misiunea de a comunica sensurile simbolice în anumite reprezentări tipice, atinge în expresia acestora, fără a abandona rigoarea lor dogmatică şi canonică, o libertate de tratare, de invenţie formală şi stilistică corespunzătoare climatului cultural respectiv.

Pictura primului strat din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeş impresionează din primul moment prin libertatea, supleţea, euritmia şi siguranţa ei. Vorbind despre ea, Henri Focilllon scria : „La Argeş, pereţii Bisericii Domneşti poartă o rară minune valabilă nu numai pentru arta românească, dar pentru istoria picturii în toată Europa. Compoziţiile care îi decorează se numără printre cele mai nobile ansambluri ale acestui orient european, care a produs în sensul acesta capodopere... Ele ne arată nu copia seacă a unui model, ci un fel de dramă ciclică plină de putere şi austeritate, expresie a unei vieţi pasionate, unde mişcarea pare uneori a se supune unui ritm de dans, o gamă bogată şi colorată, mai puţin înflorată de tonuri tandre decît la Studeniţa, în Serbia, dar vie şi categorică, în sfîrşit, o matematică a cifrului uman deosebit de bogată în resurse. Deşi cu drept cuvînt au fost asemănate cu mozaicurile bizantine de la

---

[1] Cf. L. Bréhier, *L'art chrétien des origines à nos jours,* Paris, 1928, p. 164, şi V. Grecu, *Versiunile româneşti ale Erminiilor de pictură bizantină,* 1924, precum şi Darea de seamă a lui H. Grégoire asupra acestei lucrări în *Byzantion,* t. II, 1926, p. 577.

[2] Cf. G. Ostrogorskij, *Les décision du „Stoglav" concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine,* în *L'art byzantin chez les Slaves,* Recueuil Uspenskij, 2-ème partie, Paris, 1930, p. 402.

Kahrie-Djami din Constantinopol, ele sînt de o invenţiune mai liberă, mai umană şi mai suplă." [1]

N. Iorga, de asemenea, găseşte pictura de la Biserica Domnească *„manifestement supérieure"* mozaicurilor de la Kahrié-Djami [2].

Totuşi, cele cîteva scene de la Kahrié-Djami care se regăsesc la Biserica Domnească au aici mai puţină amploare compoziţională şi un cuprins mai redus. Preferinţa autorilor citaţi pentru ansamblul de la Curtea-de-Argeş se datorează desigur tocmai trăsăturilor care îl deosebesc de cel al bisericii constantinopolitane : acel „ritm de dans" pe care-l relevă Focillon, acea „invenţie mai liberă şi mai umană". Deşi majoritatea cercetătorilor, în frunte cu Charles Diehl [3], sînt de acord asupra asemănării dintre prima pictură din Biserica Domnească şi mozaicurile de la Kahrié-Djami, deosebirea de stil şi concepţie ni se pare vădită [4]. Frumuseţea acestora din urmă e de o puritate mai rece şi mai statică, de un clasicism care atenuează elementul dramatic. Au un calm şi un echilibru, o anumită rectitudine şi stabilitate, o desfăşurare tăcută, supravegheată, datorate, desigur, şi tehnicii mozaicului, mai puţin aptă decît fresca pentru expresia elanurilor pasionate, dar corespunzînd în primul rînd unei viziuni mai curat bizan-

---

[1] *„à Argesh, la paroi de la Biserica Domnească porte une rare merveille qui vaut non seulement pour l'art roumain, mais pour l'histoire de la peinture dans toute l'Europe. Les compositions qui la décorent comptent parmi les plus nobles ensembles de cet Orient européen qui a produit en ce sens tant de chefs d'oeuvre... Elles nous montrent non le sec décalque d'un modèle, mais une sorte de drame cyclique plein de puissance et d'austérité, l'expression d'une vie passionée où le mouvement semble parfois obéir à un rythme de danse, une gamme riche et colorée, moins fleurie de tons tendres qu'à Studenitsa de Serbie, mais vive et catégorique, enfin une mathématique du chiffre humain singulièrement riche en ressources. Bien qu'on a eu raison de les rapprocher des mosaïques byzantines de la Kahrié-Djami à Constantinople, elles sont d'une invention plus libre, plus humaine et plus souple."* (H. Foccilon, *L'Art roumain*, în *La grande Roumanie*, album editat de *l'Illustration*, Paris, 1929).

[2] N. Iorga et G. Balş, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 19.

[3] Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1926, p. 831.

[4] Arh. Grigore Ionescu, în lucrarea sa, *Curtea-de-Argeş, Istoria oraşului prin monumentele lui*, Bucureşti, 1940, p. 38, respinge de asemenea teza asemănării dintre cele două decoraţiuni murale.

tine, ba chiar, am îndrăzni să spunem, mai legată de matca spiritului elen.

Însuşi Diehl, după ce le declară, ca primă impresie, asemănătoare cu mozaicurile de la Kahrié-Djami, relevă totuşi la frescele din Biserica Domnească „urme evidente de influenţă italiană", adăugînd: „ansamblul nu e mai puţin de origine net bizantină şi pare a se înrudi destul de strîns cu şcoala macedoneană, care a produs aici una din capodoperele sale". [1] Asupra chestiunii nu atît a unei „influenţe" italiene, cît a unei anumite afinităţi de spirit cu lumea italiană a timpului, ne propunem să revenim în cursul cercetării noastre; în ce priveşte expresia „net bizantină", credem că ea trebuie luată aici nu în accepţia strictă pe care i-o atribuim vorbind de stilul mozaicurilor de la Kahrié-Djami, ci în sensul, pe care de altfel pasajul citat îl indică, de participare la una din marile zone ale artei bizantine, la şcoala macedoneană. Că această şcoală a fost, pe toată durata ei, ilustrată de meşteri greci, e incontestabil. Dar fără îndoială că mulţi artişti sîrbi sau de origini diverse, provenind din lumea adriatico-balcanică, se vor fi format şi desăvîrşit în aria ei [2], imprimîndu-i caracterul complex şi polivalent pe care îl relevă Diehl, cînd, după ce menţionează originea grecească a autorilor cîtorva din cele mai de seamă ansambluri de pictură de pe teritoriul sîrbesc, adaugă: „dar şcoala macedoneană primeşte, de altă parte, şi mult mai mult, alte sugestiuni" [3]. El semnalează în pictura macedoneană trăsăturile realiste şi dramatice atribuite influenţelor orientale, precum şi tandreţea sau patetismul, care amintesc de Italia.

Pe temeiul pretinsei asemănări dintre frescele din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeş şi mozaicurile de la Kahrié-Djami, şi din împrejurarea că majoritatea acestor fresce sînt însoţite de inscripţii în limba greacă, s-a tras concluzia că

---

[1] Ch. Diehl, *Op. cit.*, p. 833 (*„L'ensemble n'en est pas moins d'origine nettement byzantine et semble assez étroitement s'apparenter à l'école macédonienne qui a produit ici un de ses chefs d'oeuvre"*).

[2] Vezi G. Millet, *Op. cit.*, p. 632, şi N. Kondakov, *Ikonografija Bogomateri*, p. 203, citat de Millet la p. 630 (*Ibidem*).

[3] *„Mais l'école macédonienne accueille en outre, et bien davantage, d'autres suggestions"* (Ch. Diehl, *Op. cit.*, p. 789).

autorii lor, sau unii din ei, şi anume cei mai înzestraţi, ar fi fost greci [1].

Dar, după cum o arată şi G. Millet [2], e imprudent să se deducă naţionalitatea artiştilor din limba inscripţiilor care le însoţesc frescele.

P. P. Panaitescu, studiind inscripţiile greceşti din Biserica Domnească şi găsind în ele greşeli de ortografie (în special iotacisme, nerespectarea diftongilor şi confuzia dintre ω şi o), trage încheierea că autorii frescelor erau „foarte inculţi" [3]. Plecînd de la aceste constatări, el emite o primă ipoteză asupra originii artiştilor în chestiune: ei ar fi fost aduşi din centre bizantine de importanţă secundară, „unde nu se găseau oameni mai culţi", şi anume vreuna din aşezările periferice rămase pe coastele Dobrogei şi Dunării. Ni se pare greu de admis ca artişti în stare să dea opere de valoarea frescelor care au stîrnit admiraţia unor Diehl, Focillon, Iorga şi atîtor istorici, critici sau simpli amatori de artă, puteau să provină din locuri atît de excentrice şi izolate, cu atît mai mult, cu cît opera lor poartă caractere stilistice care o încadrează unei zone bine definite a artei bizantine din secolul al XIV-lea. Greşelile de ortografie greacă pot fi, mai curînd decît un semn de incultură, un indiciu că aceşti artişti nu erau greci. Discutînd această chestiune, arh. Grigore Ionescu scrie: „Cu mai multă dreptate se poate presupune — date fiind unele însuşiri speciale ale pictorilor — că ei n-au fost greci, ci, mai degrabă, nişte artişti fără patrie, crescuţi la o şcoală de zugrăveală grecească şi cutreierînd, în căutarea de lucru, toate ţările creştine de artă bizantină". [4] Această versiune, în sine plauzibilă, ar putea autoriza, între altele, şi ipoteza că artiştii noştri ar fi fost italieni, caz în care cunoaşterea limbii greceşti, fie cu ortografie barbară, ar fi oarecum mai curînd un semn de cultură, dacă ne gîndim că cu mai puţin de un secol în urmă un Dante sau un Toma de Aquino, oameni de o cultură temeinică şi vastă, nu ştiau greceşte. Dar această ipoteză hazardată, sprijinită de o sugestie vagă, e de prisos.

---

[1] *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, X—XVI, 1923, p. 172, şi *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, p. 60.

[2] G. Millet, *Op. cit.*, p. 632.

[3] *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, X--XVI, 1923, p. 167.

[4] Grigore Ionescu, *Op. cit.*, p. 17.

Mult mai probabilă ne pare cea de a doua ipoteză a lui P. P. Panaitescu, pe care şi el o declară mai atrăgătoare decît cea dintîi, că meşterii care au zugrăvit Biserica Domnească au venit din Serbia. Legăturile cunoscute ale primilor Basarabi cu kralii sîrbi întăresc această ipoteză, dar mult mai mult o întăreşte stilul caracteristic al picturii. (Inscripţiile slave care însoţesc unele scene din nartex nu adaugă nimic în favoarea ei, deoarece ele se raportă la fresce de cu totul altă factură, de dată, fără îndoială, mai tîrzie şi care nu intră în subiectul cercetării noastre.) Cu maximum de probabilitate se poate afirma că meşterii care au pictat principalul şi primul ansamblu mural din Biserica Domnească, într-un stil unitar, deşi, cum vom vedea, după două serii de cartoane distincte, dar voit asemănătoare, au fost sîrbi. Vorbind de frescele de care ne ocupăm, savantul german Philipp Schweinfurth scrie: „Cele mai vechi picturi murale din biserica Sf. Nicolae de la Curtea-de-Argeş, din mijlocul secolului al XIV-lea, sînt de influenţă sîrbească. O parte a lor vădeşte încă limpede efectele stilului «macedonean» de la Şopoçani — o alta, formele sîrbeşti mai tîrzii de la Staro Nagoricino şi Deçani“ [1]. Cu rezerva că în acea vreme nu avea cine primi în Ţara Românească această influenţă şi că deci artiştii erau ei înşişi sîrbi, observaţia lui Schweinfurth este perspicace: într-adevăr, din cele două serii de compoziţii care alcătuiesc principalul ansamblu mural din secolul al XIV-lea al Bisericii Domneşti, una are un demers subtil şi dezlegat, o anumită lărgime a trăsăturii, care amintesc de *Adormirea Maicii Domnului* de la Sopoçani, cu o deosebire însă de timbru coloristic, adăugînd gamei clare, nuanţelor savant diluate de acolo, unele tonuri închise şi uneori fundaluri de un cenuşiu metalic, ca al unor zori tulburi. Cealaltă serie de compoziţii oferă o viziune mai aspră şi mai compactă, de un schematism formal mai masiv şi mai frust, amintind întrucîtva de *Batjocorirea lui Isus* de la Nagoricino. Aceste apro-

---

[1] *„Die ältesten Wandmalerein in der Nikolaus Kirche von Curtea-de-Argeş, aus der Mitte des XIV-ten Jahrhunderts, stehen unter serbischem Einfluss. Ein Teil vom ihnen zeigt noch deutlich die Nachwirkung des «makedonischen» Stils von Sopocani, ein anderer die spätern serbischen Formen von Staro-Nagoricino und Decani“* (Ph. Schweinfurth, *Die Byzantinische Form,* Berlin, 1943, p. 107).

pieri, care nu au decît o valoare de sugestie, notează o deosebire în fapt destul de mică : din cei doi meşteri, unul, fără îndoială elevul favorit al celuilalt şi admis la o colaborare pe picior de egalitate, se va fi străduit să se supună stilului imprimat de acesta. Cu toată diferenţa semnalată, ansamblul se prezintă unitar, iar din punct de vedere cromatic, avem de a face cu aceeaşi gamă.

Cea mai veche serie de fresce cunoscute azi din şcoala care cu două veacuri mai tîrziu va da şi pictura de la Curtea-de-Argeş este cea din biserica Sf. Pantelimon de la Nerez, întemeiată de Alexios Comnen, în 1164. Executate, fără îndoială, de artişti constantinopolitani, aceste fresce au întrucîtva acel stil echilibrat şi calm, care se va găsi în mozaicurile de la Kahrié-Djami : ele conţin totuşi în germene caracterele pe care şcoala serbo-macedoneană le va dezvolta din ce în ce mai mult în cursul evoluţiei ei. „Încă din 1164, la Nerez, lîngă Skoplje, evoluţia se vădeşte şi tehnica impresionistă îşi face apariţia", scrie Diehl [1], deşi nu putuse cunoaşte aceste fresce decît parţial şi fragmentar. Profesorul Okunev, care le-a descoperit cu adevărat şi studiat abia în 1924, remarcă de asemenea : „La Nerez găsim pentru prima oară acele încercări de a dramatiza subiectul şi de a-l trata de o manieră realistă" [2]. Caracterul acesta „realist" şi „impresionist", pe care istoricii de artă (Millet, Diehl, Muratoff ş.a.) îl atribuie în general picturii din epoca celei de a „treia Renaşteri bizantine", legată de recrudescenţa spiritului elenistic, trebuie înţeles în opunere cu cel hieratic şi oarecum abstract al epocilor anterioare, pe care, într-un fel, îl va relua mai tîrzia şcoală cretană în grafismul ei idealizat. Aceste caracterizări trebuie însă practicate cu multă nuanţare, mai mult ca indicaţii, decît ca definiţii.

Un secol mai tîrziu, la Sopoçani (cca 1250), factura impresionistă cîştigă o largă dezvoltare. „Spre deosebire de marea şi nobila simplitate de la Nerez, scrie Muratoff [3], artistul aspiră la abundenţă, la complexitatea grupurilor şi fon-

---

[1] Ch. Diehl, *Op. cit.*, p. 825 (*„Déja en 1164, à Nerez près de Skoplje, l'évolution s'annonce et la tehnique impressionniste, apparait"*).

[2] Citat de Paul Muratoff (*La peinture byzantine*, trad. fr., Paris, 1928, p. 122).

[3] *Ibidem*, p. 124.

durilor arhitectonice. Dar mai presus de toate, se dedă la o adaptare a procedeelor impresioniste, a cărei îndrăzneală atinge paradoxul". După încă un secol, în compoziţiile de la Curtea-de-Argeş, a căror înrudire cu cele de la Sopoçani o sugera Schweinfurth, acel „impresionism" nu se mai vădeşte totuşi decît într-o slabă măsură, în schimb, patosul şi dramatismul apar mai pregnante.

Crescînd din acelaşi „sîmbure originar", izvorînd din spiritul elenistic al „celei de a treia Renaşteri", pictura bizantină a acestei faze ne apare evoluînd în două variante: una, de o calmă simplicitate, care îşi atinge desăvîrşirea în mozaicurile de la Kahrié-Djami, cealaltă, orientată spre mişcare şi patos, care s-a dezvoltat în aria serbo-macedoneană. La aceasta se adaugă mai tîrziu şcoala cretană [1], opusă ca factură şi concepţie acelui „impresionism" pe care majoritatea autorilor îl atribuie stilului elenistic. Muratoff, care nu se arată prea convins de cunoscuta distincţie a lui Millet între şcoala macedoneană şi cea cretană şi care, de altfel, îi găseşte şi acesteia un caracter impresionist, le integrează pe toate sub aceeaşi denumire generică de „curent neo-elenistic". Dacă am considera factura impresionistă ca definitorie pentru acest curent, ne-ar veni greu să acceptăm integrarea sumară a lui Muratoff. Impresionismul acesta, asupra sensului căruia vom încerca puţin mai tîrziu să aducem o precizare, nu ne apare ca o trăsătură esenţială şi generală a picturii neo-elenistice, ci doar ca una accidentală şi particulară, mai mult sau mai puţin manifestă de la un caz la altul, iar în alte importante cazuri, cu totul absentă.

Dar Muratoff relevă în arta neo-elenistică un alt element, acesta într-adevăr esenţial şi constant, şi anume *ritmul*. Pentru lămurirea implicaţiilor acestei noţiuni, ni se par necesare cîteva consideraţiuni generale, cu incursiuni în istoria culturii mediteraneene.

2. Curentul neo-elenistic nefiind, după majoritatea autorilor, decît o reîmprospătare a artei bizantine în spiritul originii şi tradiţiei ei autentice, se înţelege că noţiunea de ritm e inerentă acestora. Modalitatea ritmică nu apare abia cu acest

---

[1] V. nota de la p. 235.

curent, ci doar își găsește în el o nouă și viguroasă afirmare. Ea este în pictura bizantină un element structural și stringent, întrucît e legată de exigențele cultului. Participarea la ordinea liturgică e realizată de pictura bizantină prin faptul că „folosește un limbaj ritmic analog ritmicii severe a celebrării oficiului divin“ [1]. Dar ritmica aceasta nu e efectul ordinii liturgice, ci numai concordanță cu ea, precedînd-o în tradiția elenistică preluată de lumea bizantină. Muratoff arată că pictura bizantină a moștenit convenția ritmică în tratarea figurii umane și a dispoziției ordonate a faldurilor ce o drapează, de la pictura elenistică, pe tipul reprezentărilor căreia și-a întemeiat sistemul figurativ într-o elaborare mai riguroasă.

Autorul nu tăgăduiește importanța influențelor orientale și rolul lor constitutiv în arta bizantină ; dimpotrivă, le afirmă în repetate rînduri, arătînd solidaritatea lor cu avîntul primar al creștinismului [2]. Dar el, însușindu-și în fond punctul de vedere al lui Diehl, se înscrie în fals împotriva teoriilor care văd în triumful creștinismului și în arta care îi servește mesajul o capitulare a tradițiilor și a spiritului grec. „În tot cursul evului mediu, Bizanțul a rămas singurul păstrător al tradițiilor elenistice“, afirmă răspicat Muratoff [3]. În fond, am putea spune că Bizanțul reprezintă un dublu și mutual proces de asimilare ; creștinismul adoptă repertoriul formal și limbajul tradiției elenistice, iar aceasta, integrînd creștinismul în matca ei de cultură, se supune ordinii noi adusă de el. Teologia creștină a răsăritului își găsește armatura dialectică și vocabularul în filozofia prin excelență elenistică a neoplatonicienilor, a cărei orientare mistică îi pregătise de altfel terenul.

Faptul că Bizanțul și arta bizantină au fost mereu receptivi față de influențele orientale, asimilîndu-și aluviunile lor,

---

[1] *Ibidem*, p. 45.

[2] De aceea, nu ni se pare întemeiată critica pe care i-o face pe această chestiune A. Grabar (în *Byzantion*, t. IV, 1924, p. 662). De asemenea, Grabar nu acceptă ideea de ritm ca o particularitate a artei bizantine, deoarece o anumită „ținută ritmică“, spune el, nu se poate tăgădui și operelor romanice sau gotice. Dar Muratoff nu contestă aceasta, arătînd doar că ritmul, esențial și obligatoriu în arta bizantină, e întîmplător sau lăturalnic în alte zone de artă.

[3] *Op. cit.*, p. 132.

nu infirmă teza permanenței spiritului elenistic, ci dimpotrivă una din principalele însușiri ale acestuia a fost totdeauna enorma lui capacitate de sincretism [1]. Lumea bizantină era, ca și cea elenistică, un univers cosmopolit, în care grefele cele mai eterogene se inserau în aceeași formulă stilistică : principiul ritmic ordonator.

Dar acest principiu ritmic, lumea elenistică îl moștenise ea însăși de la cea greacă clasică. Oricîtă distanță ar fi de la exigențele de măsură, proporție și sobrietate ale Eladei, la rafinamentul eteroclit al lumii elenistice, aceasta din urmă nu reprezintă mai puțin în versiune cosmopolită spiritul grec. Oricît de contaminat de fuziunea într-o lume impură, spiritul grec a convertit-o totuși la normele principiului ritmic. În trecerile succesive de la ordinea clasică la lumea elenistică și de la aceasta la cea bizantină, principiul ritmic se imprimă de fiecare dată în respectivele forme de artă, adaptîndu-se mentalității și scopului ce le determină, după cum, pe de altă parte, ideea de „logos" parcurge un drum similar, acceptînd aceleași avataruri, de la Platon la Plotin și de la acesta la părinții bisericii.

Cu riguroasa ordonanță bizantină, spiritul grec regăsește, la altă scară și în alte forme, ceva analog ordinei lui clasice. Philipp Schweinfurth releva aceasta în următoarele rînduri : „Arta bizantină autentică și vie e de o clară, simplă severitate și nobilă în simplitatea ei, ca tot ce poartă pecetea geniului grec. Acesta și-a metamorfozat la Bizanț esența sa nepieritoare în formă creștină... Preceptele figurative antice și cunoașterea canonului elen în structura figurii umane sînt implicate în pictura bizantină" [2]. Circulă printre specialiști, ca și în publicul cultivat, opinia după care ar fi opoziție și o incompatibilitate între arta „profană", „hedonistă", „naturalistă" a antichității clasice și cea „liturgică", „mistică", „hieratică" a

---

[1] Cf. N. Iorga, *Histoire de la vie byzantine*, I, *L'empire oecuménique*, București, 1934, p. 133—200 și passim.

[2] *„Die lebendige, eigentliche Byzantinische Kunst ist von einer klaren, einfachen Strenge und erhaben in ihrer Einfachheit, wie alles, was den Stempel des griechischen Genius trägt. Dieser hat in Byzanz sein unsterbliches Wesen in die Christliche Form metamorphosiert... Die Grundsätze der antiken Bildgestaltung und die Kenntnis des griechischen Kanons im Aufbau der menschlichen Figur wohnen der Byzantinischen Malerei inne"* (Ph. Schweinfurth, *Op. cit.*, p. 13.)

Bizanțului creștin. Evident, această opoziție se impune, și afirmarea ei e un loc comun, incontestabil în linia lui generală. Dar nu epuizează chestiunea. Nici arta bizantină nu e numai hieratică, nici cea antică nu e numai naturalistă. Polaritatea realism-idealism există în amîndouă. Și acesta e în fond tot un loc comun, la fel de incontestabil. Apoi, arta greacă antică nu e atît de „profană“ cum se crede de obicei. Ea exprimă simbolurile și temele mitologiei și este și ea o artă „iconografică“, cu tipuri iconografice recognoscibile. Pe de altă parte, în afară de concepția ei statuară formal realistă, ne mai oferă și grafismul stilizat al scenelor ce decorează vasele, precum și figurile drapate ale basoreliefurilor, ca faimoasa Palas Atena sprijinită de lancie, Triptolem între Demeter și Koré (basorelief de la Eleusis), Procesiunea de tinere ateniene de la British Museum și atîtea altele, care se lasă evocate de unele mozaicuri de la Kahrié-Djami. Avem de a face cu un repertoriu de forme care, ca și desfășurarea ritmică ce le ordonează, au fost transmise Bizanțului de către vechea Grecie. La rîndul ei, aceasta le moștenise din și mai vechi tradiții. Schemele acestui repertoriu de forme și ritmica lor, trecute prin civilizațiile egeene, îi veneau din Egipt. Suflul ritmic, care nu e altceva decît ecvația pendulării spiritului între geometrie și viață, străbate, netulburat în avatarurile lui, istoria de mai multe ori milenară a civilizațiilor mediteraneene, de la Egiptul enigmatic, pînă la ultima înflorire a Bizanțului.

Arta lumilor acestora, în fiecare din ele subordonată altor idealuri, uneori cedînd mai mult solicitărilor sensibilității, alte ori folosind un limbaj mai abstract, nu e de obicei scop în sine. Ea are, dincolo de expresia ei imediată, sensuri de comunicat sau, mai bine spus, are sens dublu : cel al reprezentării și „celălalt“, al semnificației. Chiar dacă nu e totdeauna artă cu cheie, e în principalele cazuri, forțînd puțin accepția obișnuită a expresiei, „artă cu mesaj“. Avînd o dublă funcțiune, totodată semnificativă și reprezentativă, și o finalitate dincolo de realizarea estetică, făcînd aluzie la un cod de simboluri, e prin aceasta o artă „ermetică“.

Arta ritmică a tradițiilor mediteraneene presupune concepții despre lume în care omul stă într-un raport de subordonare față de un „absolut“, față de o ordine care îl transcende. Deși arta acestor tradiții recurge de preferință la

reprezentări antropomorfe, aceasta nu implică și o concepție antropocentrică, ci una în care imaginea umană are caracter simbolic. Nici acel „omul e măsura lucrurilor" al lui Protagoras, în măsura în care rezistă răstălmăcirilor lui Socrate, nu are alt înțeles. Umanismul mediteranean e *cosmocentric*, iar în el existența omului e încadrată într-o ierarhie dedusă din acea ordine „absolută".

Avem deci trei termeni care reprezintă coordonatele tradițiilor mediteraneene : ritm, cosmocentrism, ierarhie. Acestea și-au găsit în creștinismul dogmatic o afirmare exemplară, iar Bizanțul le-a practicat cu o rigoare incomparabilă.

Curentul neo-elenistic al ultimei înfloriri bizantine reîmprospătează tradiția, adăpîndu-se la izvoarele clasice. „Vom înțelege fără greutate că Bizanțul a reținut cadrul elenistic al manuscriselor ilustrate din Virgiliu și Homer", scrie Millet [1], după ce, cu cîteva pagini în urmă, își exprimase admirația pentru eleganța și subtila siguranță a acestei arte : „E îngăduit să ne exprimăm stima pentru această artă viguroasă, sigură de efectul ei, distinsă în desen și culoare... Bizanțul în ultimele sale zile a produs adevărate talente în artă, ca și în literatură. La el, ca și în Italia, mai curînd poate, umanismul a deschis calea către o artă mai suplă, mai pitorescă" [2]. Astăzi se știe că arta Bizanțului își găsise această expresie înaintea Italiei și că nu atît ea a fost influențată de arta italiană din Dugento și Trecento, cît, dimpotrivă, arta bizantină, primenită de umanismul neo-elenistic, a avut o acțiune determinantă asupra artei italiene. Fără a vorbi de Veneția, care a stat într-un raport constant cu Bizanțul, și fără a vorbi de arta italiană „bizantinizantă" a epocilor anterioare, care ține de o formulă oarecum stereotipă și sterilizată, arta italiană a prerenașterii își datorează, fără îndoială, impulsul în mare măsură curentului neo-elenistic bizantin. „În a doua jumătate

---

[1] *„Nous comprendrons sans peine que Byzance ait retenu le cadre hellénistique des Virgiles et des Homère illustrés"* (*Op. cit.*, p. 634).

[2] *„Il est permis d'exprimer notre estime pour cet art vigoureaux, sur de son effet, distingué dans le dessin et la couleur... Byzance a ses derniers jours a produit de vrais, talents dans l'art comme dans la littérature. Chez elle, aussi bien qu'en Italie, plutôt peut-être, l'humanisme a ouvert la voie à un art plus souple, plus pittoresque.*"(*Op. cit.*, p. 629.)

a secolului al XIII-lea, Bizanțul aduce și în Italia o variantă neo-elenistică întinerită a artei sale", spune Muratoff. Urmîndu-și evoluția în Trecento și efectuîndu-și sintezele proprii, arta italiană rămîne credincioasă principiului ritmic, căruia îi supune elementele primite din alte influențe.

În arta primei Renașteri, în special Quatrocento-ul florentin, alături de elemente noi, care anunță alte orizonturi, continuă să domine coordonatele spiritului mediteraneean, de altfel conaturale Italiei.

Dar un alt spirit, care multe veacuri mocnise în lumea burgurilor Nordului, avea să triumfe în cele din urmă atît asupra creștinismului, cît și asupra tradițiilor Mediteranei : spiritul „faustic", numit așa după celebra poemă a lui Goethe.

Acțiunea lui se opune punct cu punct coordonatelor arătate. În primul rînd, în locul principiului ritmic aduce un principiu *dinamic*. Ritmul, în acțiune sau repaus, implică o simetrie și o periodicitate, o interdependență a elementelor ; dinamismul, potențial sau în act, implică ideea de autonomie, descătușare a forțelor individuale, desfășurare „pe cont propriu". Ca exemplu : mecanica cerească e ritmică, cea a unei rachete e dinamică.

Ritmul, categorie spirituală, se proiectează pe un plan de atemporalitate ; dinamismul, legat de materie, implică noțiunile de devenire și temporalitate.

Refuzînd ideea unei ordini suprainstituite, aducînd cu sine, cum am arătat, ideea de autonomie și conștiința temporalității, spiritul faustic este eminamente *antropocentric*.

De aici, rebeliunea conștiinței individuale, dilatarea personalității umane pînă la *titanism*.

Așadar, celor trei termeni care determină tradițiile mediteraneene, spiritul faustic le opune alți trei termeni : dinamism, antropocentrism și titanism.

În lumea nordică, respingînd dogmele și misterele, spiritul faustic ia forma religioasă a protestantismului, instalînd „adevărul" în conștiința morală și proclamînd liberul examen.

Invazia spiritului faustic în Italia are consecințe covîrșitoare în artă, aducînd cu sine acea „*Weltanschaung*" cu adevărat revoluționară a celei de a doua Renașteri, cea din Cinquecento. Acum apar acele tipuri titanice de creatori, personalitățile acelea abundente, multilaterale, care exced cadrele oricărei discipline. Tot cum precumpănește comporta-

mentul activ în fața vieții, în contrast cu atitudinea mai mult contemplativă a spiritului mediteranean.

Antropocentrismul are două consecințe în artă. Una e noțiunea de originalitate, cu totul străină de mentalitatea tradițiilor anterioare și care se va bucura de un prestigiu din ce în ce mai mare în lumea modernă.

Cealaltă consecință este perceperea subiectivă a lumii. Pictura nu mai înfățișează realități *știute*, cunoscute conceptual, oarecum apriorice, „absolute", ci realități *văzute*, supuse condițiilor optice, scăldate în lumină și topite în umbră, plasate în perspectivă. Culoarea, care avusese o funcție simbolică și decorativă, preordonată intelectual, este acum legată de materialitatea obiectului, percepută sensibil. Așadar, o precumpănire a picturalului, determinat de condiția materială și optică, asupra plasticului, care delimitează formele. Plasticul e finit prin natura lui ; picturalul acceptă sugestia infinitului. *Mutatis mutandis,* avem de a face cu ceea ce înțelege Wölfflin prin trecerea de la Renaștere la Baroc : și el dă precumpănirea picturalului drept caracteristică fenomenului [1]. După patru secole, la capătul de drum al unei evoluții ce-și are aici începutul, găsim pictura impresionistă, care, prin analiza luminii și a vibrațiilor atmosferice, prin disocierea pînă la evanescență a formei supusă variațiilor meteorologice și orare, năzuiește să capteze efemerul, să surprindă fluxul temporalității. Estetica impresionismului e rezumată de invocația faustică adresată clipei : *„Verweile doch, du bist so schön" !*

De aceea, cînd se vorbește de „impresionismul" picturii bizantine neo-elenistice, de factura impresionistă a frescelor de la Nerez sau Sopoçani, trebuie să se aibă în vedere nu numai deosebirea, dar antinomia care opune această pictură celei de la care își împrumută denumirea. Să nu uităm că termenul de „impresionism" vine de la un tablou al lui Monet și că desemnează o artă în care elementul pictural covîrșește plasticul pînă aproape de pulverizare, pe cînd frescele în chestiune reprezintă o concepție eminamente plastică, în care transpunerea formei supune datele sensibilității unei finalități în primul rînd inteligibilă. Termenul e totuși sugestiv și util,

---

[1] H. Wölfflin, *Renaissance und Barock,* München, 1888, erster Abschnitt, *Das Wesen der Stilwandlung,* Cap. I, *Der malerische Stil,* p. 15—24.

dacă prin el înțelegem notația sumară și vie, subtilitatea nuanțării, trăsătura largă, rezumativă, și acea „invenție liberă, umană și suplă", pe care Focillon o relevă în frescele din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeș, la care, după această digresiune, e timpul să revenim.

3. În pictura primului strat din Biserica Domnească de la Curtea-de-Argeș, ritmul nu e numai lege interioară, constitutivă, ci capătă și o dezvoltare pentru sine, mergînd pînă la acel „ritm de dans" pe care-l semnala Focillon și care animă scenele, înlănțuindu-le. Ele se desfășoară de-a lungul pereților într-o vastă euritmie procesională.

Aceasta conferă ansamblului un caracter ambiguu și complex : pe de o parte, un sentiment de libertate și viață, un elan irezistibil, pe de altă parte, o ordine ceremonială, o tăcere gravă, în care se presimte prezența a ceva tainic și necuprins.

Acestea sînt valabile mai ales pentru una din cele două serii de compoziții ale ansamblului principal pe care le distingem în prima parte a cercetării noastre. Prof. I. D. Ștefănescu deosebește în pictura de aici, atribuită secolului al XIV-lea, trei stiluri diferite : „sîntem în fața a trei concepții artistice diferite, care se pot raporta la trei epoci diferite, separate una de alta de cîteva zeci de ani, poate chiar la școli și regiuni diferite ale domeniului bizantin"[1].

În ce privește scenele din nartex, care ilustrează viața Sf. Nicolae, ni se pare în afară de orice îndoială că ele se datorează altor artiști decît celor care au executat ansamblul de care ne ocupăm. Factura lor e vădit alta și data lor desigur mai tîrzie. Același lucru se poate spune și despre cîteva scene din naos, ca, de pildă, acele care reprezintă episoade din viața Sf. Ion Botezătorul, pe peretele nord, către proscomidie, sau, pe peretele sud al navei centrale, către nartex, *Nunta din Cana* (cel puțin o parte a ei, cea din stînga). Acestea sînt de o factură primitivă, stîngace și nu pot fi atribuite nici picturii

[1] *„Nous sommes en face de trois conceptions artistiques différentes qui peuvent se reporter à trois époques différentes, séparées l'une de l'autre par quelques dizaines d'années, peut-être même à des régions et à des époques différentes, du domaine byzantin"* (*La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX-éme siècle*, Paris, 1932, p. 62.)

din secolul al XVIII-lea. Între ansamblul principal din secolul al XIV-lea și pictura din secolul al XVIII-lea, credem că interiorul Bisericii Domnești a mai fost pictat în cîteva rînduri de echipe diverse de artiști, la intervale de timp greu de precizat. Între acestea, o pictură remarcabilă, care nu seamănă ca factură, stil și concepție cu nici una din celelalte și despre care putem spune, pentru a relua termenul folosit de Paul Henry, pe care-l citam la început, că este un ἅπαξ în Biserica Domnească : scena *Deisis*, cu donatorul îngenunchiat [1], care decorează timpanul de deasupra ușii de intrare din nartex în naos. Contrar opiniei în general acceptate, care vede o asemănare și o legătură între această pictură și tabloul votiv de la Kahrié-Djami, reprezentînd pe Teodor Metochites la picioarele lui Isus, și, pe cît putem judeca prin comparație cu frumoasa reproducere în culori a acestuia din albumul lui Schmidt [2], credem că O. Tafrali și prof. I. D. Ștefănescu au dreptate cînd contestă această apropiere [3]. Pictată în tonuri sumbre, pe fond închis, cu carnație brună și veșmintele *terre de Sienne brulée* și albastru vînăt, această frescă, prin tratarea figurilor (cu totul deosebită de cea a ansamblului de care ne ocupăm), cu reliefurile redate hașurat, în tonuri mai deschise, și cu ochii înserați în pleoape proeminente, ține ca stil, de pictura de icoane. Ea este probabil posterioară ansamblului principal. Acesta, probabil rămas neterminat din cine știe ce motive, va fi fost completat, întîi, cu această frescă, apoi, la diverse epoci, cu celelalte serii de picturi. Această problemă, care iese din cadrul cercetării noastre, o lăsăm deschisă, ea meritînd să facă obiectul unui studiu special.

Așadar, socotim că avem de-a face nu cu trei, cum vede prof. I. D. Ștefănescu, ci cu mai multe moduri artistice reprezentate de picturi de valoare inegală, executate la epoci diferite și precedînd al doilea strat din secolul al XVIII-lea.

În ce privește, însă, cele două serii de compoziții ale ansamblului principal, nu putem crede ca prof. I. D. Ștefănescu că ele ar ține de epoci și concepții diferite. Dimpotrivă, cum arătam în prima parte a acestei cercetări, ele ne par executate

---

[1] Prof. I. D. Ștefănescu are impresia că acesta ar fi blond (*Ibidem*, p. 58). Nouă ni se pare, dimpotrivă, foarte brun.

[2] Schmidt, *Kahrié-Djami.*

[3] O. Tafrali, *Les monuments byzantins de Curtea-de-Argesh*, Paris, 1931, p. 190—192, și I. D. Ștefănescu, *Op. cit.*, p. 58.

simultan după cartoanele a doi meşteri, din care unul va fi fost elevul celuilalt, de al cărui stil s-a străduit să se ţină cît mai aproape.

Lucrul acesta apare evident în friza care decorează al treilea registru al absidei altarului, reprezentînd *Împărtăşania apostolilor*. La această scenă, cei doi meşteri au lucrat împreună, şi ea ne dă, cum vom vedea, cheia identificării operelor lor respective. Cercetătorii, în frunte cu O. Tafrali şi prof. I. D. Ştefănescu, au relevat deosebirea de tratare dintre jumătatea scenei care reprezintă *Împărtăşania cu vin* şi cea a *Împărtăşaniei cu pîine*, subliniind calitatea artistică superioară a celei dintîi [1]. Într-adevăr, partea din dreapta, cea a *Împărtăşaniei cu vin*, este de o frumuseţe exemplară. Siluetele apostolilor sînt elegante şi zvelte, iar alura procesională şi euritmică a desfăşurării, comunicînd sentimentul participării la săvîrşirea unei taine supreme, dă întregului grup o nobleţe şi o gravitate inefabile. Distanţele sînt savant organizate, crescînd pe măsura apropierii de altarul unde oficiază Isus, iar spaţiul dintre personaje nu le separă, ci le leagă într-o ordine al cărei sens se transmite de la unul la celălalt. Faldurile drapajelor au o extremă supleţe, desenînd impecabil linia trupurilor, iar mişcarea picioarelor are o graţie dansantă măsurată şi calmă, care determină atitudini ample şi vii bine individualizate, dar totodată supuse aceluiaşi ritm. Mîinile şi figurile exprimă smerenie şi consimţire. Gama de culori comportă, în afară de tonurile închise : albastru, vişiniu, vînăt, verde închis, *terre de Sienne*, nuanţe foarte delicate de galben-ocru, roz, oliv deschis, verde şi gri deschis. Ele sînt distribuite cu multă ştiinţă, alternînd armonios de la chiton la hymation şi de la un personaj la altul. Apropierea complementarelor e dozată cu un deosebit rafinament, astfel încît efectul de armonie să fie constant ; cînd sînt juxtapuse, ele sînt ori diluate la extrem, ori aplicate pe suprafeţe mici, contrastul rămînînd discret, fără să-şi piardă eficacitatea ; cu cît sînt mai distanţate, cu atît li se acordă suprafeţe mai întinse sau mai multă sonoritate.

Însuşirile acestea de compoziţie, desen şi culoare le vom găsi la aproape toate scenele pe care credem că le putem atri-

[1] O. Tafrali, *Op. cit.*, p. 75—76, şi I. D. Ştefănescu, *Op. cit.*, p. 40.

bui primului meşter ; acolo unde apar deficienţe, faptul se datorează probabil unor retuşări ulterioare.

În ce priveşte partea din stînga, a *Împărtăşaniei cu pîine*, socotim că autorii citaţi, declarînd-o cu drept cuvînt inferioară celeilalte, exagerează totuşi în defavoarea autorului ei cînd spun că : „corpurile sînt rău desenate, cu mişcări nefireşti“ [1] şi că „atitudinile sînt stîngace şi fără viaţă“ [2]. E adevărat că grupul de apostoli e aici mai compact şi ocupă o suprafaţă mai mică decît cea din partea dreaptă, într-o oarecare disproporţie cu aceasta. Altarul, împins spre stînga cu trei sferturi din suprafaţa lui, lasă restului o întindere prea redusă. O anumită imobilitate şi monotonie, ca şi un oarecare schematism al desenului deosebesc acest grup de celălalt. Prof. I. D. Ştefănescu are desigur dreptate cînd crede că apostolul care primeşte pîine din mîinile lui Isus e pictat de autorul grupului din dreapta [3] : mişcarea lui, linia sigură a curbelor pe care aceasta le determină şi căderea complexă a faldurilor îl deosebesc de ceilalţi cinci care îl urmează şi-l aseamănă cu cei din dreapta. Nu e mai puţin adevărat însă că şi grupul acesta e de o excelentă tratare şi că în general se conformă intenţiei şi stilului impus de primul meşter. Fondul de arhitectură şi ornamentaţia lui sînt de asemenea în concordanţă cu cele din dreapta. Însuşirile coloristice sînt aceleaşi. Colaborarea celor doi meşteri obţine un rezultat unitar, cu toate deosebirile respective, care nu sînt numai de valoare artistică, dar şi de „temperament“ propriu. Fără să aibă geniul celui dintîi, al doilea e totuşi un artist remarcabil. Cum vom vedea, printre scenele care îi pot fi atribuite se găseşte cel puţin o capodoperă.

Prof. I. D. Ştefănescu face o remarcă, pe care o considerăm de o importanţă mai mare decît îi acordă d-sa, şi anume : Isus, în friza Împărtăşaniei apostolilor, e reprezentat de două ori, cu două chipuri diferite. Cel al împărtăşaniei cu vin are o siluetă subţire, gîtul lung, ochii înfundaţi, profilul nasului frînt sub frunte şi privirea mai curînd dură, cu expresie energică. Celălalt e mai lat, cu bărbia rotundă, nasul drept şi o privire mai blîndă [4]. Prof. I. D. Ştefănescu regăseşte

---

[1] O. Tafrali, *Op. cit.*
[2] I. D. Ştefănescu, *Op. cit.*
[3] *Op. cit.*
[4] *Idem.*

primul tip în scena Spălării picioarelor de pe peretele est al colateralului sud[1]. Adevărul este că în afară de faptul că acest tip se regăseşte chiar în grupul Împărtăşaniei cu vin, la al patrulea apostol, el se repetă pentru figura lui Isus în nu mai puţin de zece scene[2].

Acest tip, al Împărtăşaniei cu vin, care se găseşte şi la Decani în figura Sf. Ion Botezătorul, din scena „Isus grădinar“ [3], apare infailibil în toate scenele cu Isus, ale ansamblului nostru, care prin stilul şi calităţile artistice pe care le-am văzut pot fi atribuite primului meşter. Al doilea tip, cel al Împărtăşaniei cu pîine, apare în toate celelalte scene, din absidă şi de pe peretele nord, în care desenul mai schematic şi masivitatea siluetelor trădează pe autorul grupului din stînga al Împărtăşaniei apostolilor, în care aceste caracteristici sînt totuşi atenuate, desigur din strădania de a se conforma, cum spuneam, modelului dat de primul meşter.

Registrul al doilea, imediat superior celui ocupat de Împărtăşania apostolilor, este decorat de o friză reprezentînd *Tabernacolul* sau *Cortul mărturiei.* Deşi această scenă se suprapune ca ordonanţă celei de dedesubt, corespunzîndu-i din punct de vedere al compoziţiei — în mijloc, altarul, în stînga şi în dreapta căruia oficiază Moise şi Aaron, iar cei 12 regi aducînd ofrande vin spre altar în procesiune de cîte şase de fiecare parte —, prima impresie e a unei flagrante deosebiri de concepţie şi factură. Desfăşurarea scenei e tratată în plan bidimensional, fără preocuparea de a sugera volumele ; o anu-

---

[1] *Idem,* p. 63.

[2] Le enumerăm : 1. Pilda celor zece Fecioare (registrul al treilea al absidei, ultima scenă spre sud). 2. Isus arătîndu-se apostolilor pe malul Tiberiadei (registrul al doilea al absidei, penultima scenă spre sud). 3. Isus arătîndu-se apostolilor în munţii Galileii, în timp ce Petru observă că un tînăr discipol îi urmează (registrul al doilea al absidei, ultima scenă spre sud). 4. Spălarea picioarelor (peretele est al colateralului sud). 5. Rugăciunea cea de peste fire *(idem).* 6. Întoarcerea lui Isus printre apostoli după rugăciunea de pe muntele Măslinilor şi sosirea soldaţilor aduşi de Iuda (registrul al doilea de pe peretele sud). 7. Sărutul lui Iuda şi arestarea lui Isus *(idem).* 8. Pilda vameşului şi fariseului (registrul superior al peretelui de sud al proscomidiei). 9. Isus binecuvîntînd cavalerul (stîlpul nord-est, faţa dinspre altar). 10. Mai regăsim acest tip în scena pildei Fiului risipitor pe peretele sud al proscomidiei, la cele două înfăţişări (nimbate) ale tatălui, care reprezintă pe Isus sub un aspect mai vîrstnic. (O. Tafrali, *Op. cit.,* p. 99.)

[3] Cf. Vlad R. Petkoviç, *La peinture serbe du moyen âge,* I-ère partie, Beograd, 1930, reprod. 113 b.

mită rigiditate și frontalitate o fac să amintească de pictura egipteană. Din punct de vedere cromatic, domină culorile primare : albastru, roșu și galben. Totodată severă și somptuoasă, scena este impunătoare și de un superior efect decorativ. Cu toată deosebirea izbitoare, un examen atent, mai ales al figurilor, convinge că scena se datorează acelorași artiști care au executat ansamblul principal. Deosebirea de tratare ne pare voită și poate să aibă o semnificație ; rigiditatea și formalismul legii vechi, în contrast cu suflul de viață al celei noi. Această ipoteză este autorizată de textul apostolului Pavel [1], în care e vorba de sensul primului legămînt reprezentat de Tabernacol și de cel al legămîntului celui nou, text la care, fără îndoială, face aluzie suprapunerea celor două frize. Rigiditatea compoziției poate avea și alte explicații, după cum în general această temă comportă semnificații complexe. N. Belîiaev, care a studiat-o luînd ca exemplu fresca în chestiune din Biserica Domnească [2], făcînd istoricul temei, scrie : „În urmă, compoziția Tabernacolului adoptă mai multă rigiditate". Aceasta însă nu lămurește problema noastră, întrucît se referă la o epocă ulterioară (Protatonul de la Athos). Autorul mai arată că tema se leagă și de un ceremonial imperial bizantin din epoca dinastiei macedonene (pe care îl crede păstrat și sub ultima dinastie), simbolizînd participarea împăratului, împreună cu patriarhul (reprezentați respectiv de Moise și Aaron), la anumite solemnități liturgice. E posibil ca tema să fi fost reprezentată în mozaicuri și compoziția ei să se fi legat astfel de caracterul mai rigid al acestei tehnici. Prima ipoteză ni se pare însă mai plauzibilă, și nu o propunem pe a doua decît cu titlul de sugestie, după cum menționăm în

---

[1] „Prin aceasta, Duhul Sfînt arată că drumul în locul prea sfînt nu era încă deschis, cîtă vreme sta în picioare cortul dintîi" (verset 8). „Dar Hristos a venit ca mare preot al bunurilor viitoare, a trecut prin cortul acela mai mare și mai desăvîrșit care nu fusese făcut de mîini, adică nu este din zidirea aceasta ; și a intrat o dată pentru totdeauna în locul prea sfînt, nu cu sînge de țapi și de viței, ci cu însuși sîngele său, după ce a căpătat o răscumpărare veșnică." (*Epistola către evrei*, c. IX, v. 11—12.)

[2] N. Beljaev, *Le Tabernacle du témoignage dans la peinture balcanique du XIV-ème siècle*, în *L'art byzantin chez les Slaves, I recueil Uspenskij*, p. 314—324. *„Dans la suite, la composition du Tabernacle affecte plus de raideur."* (p. 317.)

treacăt, după Schweinfurth [1], că tema Tabernacolului se găsește și în Franța, în singurul mozaic carolingian păstrat pînă azi, la Germigny-des-Prés (Orléans).

N. Belîiaev mai arată că tema Tabernacolului are și sensul simbolic al prefigurării Fecioarei (reprezentată ca orantă pe medalionul care decorează altarul din centrul scenei) și că face aluzie la atributele și metaforele care o invocă în Acatistul Maicii Domnului. Plasarea scenei între Împărtășania apostolilor, de sub ea, și imaginea Maicii Domnului cu Isus în brațe, în concă, deasupra primului registru, stabilește astfel o legătură simbolică între aceste două teme, tradiționale în locurile respective, dar obișnuit fără raport între ele.

Spuneam mai sus că cele două tipuri sub care apare Isus în Împărtășania apostolilor se repetă infailibil în compozițiile pe care le atribuim respectiv celor doi artiști, tipul Împărtășaniei cu vin, în seria primului, și cel al Împărtășaniei cu pîine, în al celuilalt. Prima figură, care desigur nu e de invenția artistului, de vreme ce, cum am văzut, apare în chipul Sf. Ion Botezătorul la Deçani și se va mai fi găsind, fără îndoială, și în alte fresce ale domeniului serbo-bizantin, mai apare într-o scenă din Biserica Domnească, pe care ezităm să o atribuim unuia din cei doi autori ai ansamblului principal : în *Drumul spre Golgota,* pe peretele sud al naosului. În această scenă regăsim tipul Împărtășaniei cu vin, dar nu la figura lui Isus, ci la aceea a primului tîlhar. Pe lîngă faptul că autorul primei serii de compoziții a utilizat mereu acest tip pentru figura lui Isus și că ar fi fost o ciudată inconsecvență să-l fi aplicat de astă dată altui personaj, stilul acestei remarcabile scene, pe drept celebră, ne pare a diferi în mod notabil de cel al seriei primului meșter. Compoziția este oarecum statică și unghuloasă, crucile sînt foarte subțiri și par nefiresc de ușoare, iar întreaga înfățișare are o verticalitate și o discontinuitate care o deosebesc de scenele atribuite primului meșter. Pe de altă parte, tratarea corpurilor are o finețe și o elansare care contrastează cu masivitatea și caracterul compact al compozițiilor celui de al doilea. Stilul acestei scene ne pare a se asemăna într-o oarecare măsură cu cel al unor fresce de mai tîrziu din Moldova.

---

[1] Ph. Schweinfurth, *Op. cit.,* p. 107.

La două din scenele care sînt vădit opera primului meşter, nu găsim tipul lui Isus de tipul Împărtăşaniei cu vin. Aceasta se datoreşte retuşărilor.

Una din aceste scene e Isus citind în Sinagogă, pe peretele de sud al proscomidiei. De o extraordinară frumuseţe, fresca aceasta, deşi retuşată (mai ales în partea de sus, ceea ce explică modificarea figurii lui Isus, care fără îndoială că, în forma autentică, era de tipul Împărtăşaniei cu vin), a rămas nealterată în stilul ei. Scena e împărţită în două prin piciorul în torsadă, de culoare galbenă, al pupitrului pe care e aşezată cartea şi care constituie axa compoziţiei. În stînga, Isus, indicînd cu mîna dreaptă un pasaj din carte, tălmăceşte legea, urmat la o oarecare distanţă de trei apostoli strîns grupaţi. În partea dreaptă, grupul de cărturari, compus din şase personaje, de asemenea strîns grupate. În spatele acestora, o clădire înaltă, al cărei perete din stînga, paralel cu ei, formează o linie verticală, care îi separă de rest. În spatele lui Isus şi al piedestalului cu cartea, un zid jos, cu ornamentaţii în paralelogram, lasă în centrul scenei un spaţiu degajat. În dreptul apostolilor, un turn surmontat de obişnuita boltă fantezistă. Atitudinea lui Isus şi a apostolilor are supleţea şi alura dansantă caracteristice scenelor pictate de primul meşter. Drapajele veşmintelor lor cad în falduri uşoare, angajate în ritmul mişcării. Picioarele lor schiţează un mers graţios şi viu. Grupul de cărturari, stînd drept şi sever, poartă veşminte asemănătoare cu cele ale doctorilor universităţilor medievale. Scena sugerează acelaşi contrast, pe care l-am semnalat, între suflul de viaţă al legii celei noi şi formalismul rigid şi doctoral al celei vechi. Alternarea distanţelor de la grup compact la element izolat, caracteristică artistului nostru, ţine de disciplina ritmică magistral practicată. Scena are o mare asemănare cu pictura italiană din Trecento, evocînd irezistibil pe Giotto. Ea ar părea să poarte cel mai pronunţat acele „urme de influenţă italiană" pe care Diehl le releva ca impresie generală, la frescele din Biserica Domnească. Dar, cum am mai spus în cursul acestei cercetări, nu ni se pare probabilă o influenţă propriu-zisă. Deşi pictura de Curtea-de-Argeş este posterioară lui Duccio şi Giotto şi evocă adeseori arta acestora, poate mai des a primului (şi în genere, şcoala sieneză), nu trebuie să uităm că vine la capătul unei evoluţii care îşi

găsise această formă înaintea artei italiene. În fond, e vorba mai mult, cum am spus, de o afinitate de spirit, pe care, înainte de a încheia, vom încerca să o determinăm.

A doua scenă datorată primului meşter în care figura lui Isus nu e de tipul Împărtăşaniei cu vin este Isus dînd apostolilor puterea de a propovădui legea, pe peretele sud al navei centrale, către absidă. E desfigurată de retuşare, fără a vorbi de faptul că discul de fier în care e fixat tirantul care consolidează o arcadă transversală a navei centrale decapitează trei apostoli, din grupul de şase, din dreapta. Silueta lui Isus, din centrul scenei, grosolan repictată, e ţeapănă şi pîntecoasă, iar culoarea (aplicată şi pe mîneca dreaptă a primului apostol din stînga, cel dinspre Isus) e mată şi murdară. Scena păstrează totuşi graţia suplă şi rafinamentul compoziţiei, care disting operele primului meşter. Alternarea grupurilor strînse şi elementelor izolate, precum şi a înălţimilor corespunzătoare ale edificiilor din fundal, raportul armonios al distanţelor, mişcarea faldurilor sînt de o ritmică riguroasă şi complexă.

O scenă de o compoziţie similară, poate cea mai clar „elenistică", a ansamblului este Pilda celor zece Fecioare, din absidă, ultima, spre apus, imediat alăturată Împărtăşaniei apostolilor. Isus, cu figura de tipul Împărtăşaniei cu vin, e reprezentat de două ori, în centrul scenei, o dată întors cu un gest de refuz către grupul celor cinci Fecioare nebune, care vin din stînga, şi a doua oară, într-o atitudine de întîmpinare către fecioarele înţelepte, venind din dreapta (nu sînt decît trei, celelalte două fiind acoperite de grosimea catapetesmei ridicată în secolul al XVIII-lea). Fondul de arhitectură are în centru un pavilion, figurînd Intrarea în Paradis, cu o uşă închisă spre Fecioarele al căror acces e refuzat şi altă uşă deschisă celorlalte. Simetria generală a tabloului e puţin luxată pentru a da întregului un aer de naturaleţă, iar uşoara disimetrie astfel creată se compensează prin distribuirea detaliilor. Siluetele fecioarelor, înalte, cu braţele goale şi veşminte antice, uşoare şi lungi, sînt de o extremă eleganţă şi constituie grupuri al căror duct se înscrie într-o organizare ritmică pe cît de severă, pe atît de plină de fineţe. Scena aceasta ne pare una din cele mai preţioase ale ansamblului şi caracteristică pentru stilul neo-elenistic al acestuia. Nu putem

fi de acord cu prof. I. D. Ştefănescu cînd d-sa leagă această compoziţie, împreună cu altele, găsindu-le defecte de desen, de pictura de icoane, şi o asociază cu reprezentarea pildei celui ce şi-a ridicat grînare [1], de pe peretele nord, pe care o credem operă a celui de al doilea meşter.

De asemenea, cînd d-sa evocă pictura de icoane cu privire la cîteva compoziţii pe care le găseşte strîmte, lipsite de forţă şi de unitate, dînd ca exemplu, între altele, scena Spălării picioarelor şi friza Înmulţirii pîinilor [2], nu ne putem însuşi nici judecata d-sale de valoare, nici reunirea acestor scene în aceeaşi categorie. Pentru a ne mărgini, dintre exemplele date, la aceste două remarcabile fresce, socotim că Spălarea picioarelor, de pe peretele est al colateralului sud (unde figura lui Isus e de tipul Împărtăşaniei cu vin), se datorează celui pe care l-am desemnat ca primul meşter, iar friza Înmulţirii pîinilor, care ocupă registrul superior al peretelui nord, este tocmai capodopera celui de al doilea. Această friză (în care figura lui Isus e de tipul Împărtăşaniei cu pîine) se desfăşoară cu o amploare care dovedeşte că autorul ei avea un autentic dar de freschist, simţindu-se mai în largul său în compoziţiile mari decît în scene limitate, în care factura sa schematică şi masivă pare întrucîtva stînjenită.

Nu e în intenţia noastră să trecem în revistă toate scenele. Ne-am ocupat de cîteva, care ni s-au părut a avea, pe lîngă valoarea lor estetică deosebită, şi caractere definitorii pentru stilul şi spiritul ansamblului principal. Tema acestuia o constituie în primul rînd viaţa şi mesajul lui Isus, completate de ciclul Fecioarei. Acesta, care numără cîteva scene de o mare frumuseţe (dintre care cele mai multe par inspirate după modelele ce au servit şi pentru mozaicurile de la Kahrié-Djami), are în ansamblul din Biserica Domnească un rol oarecum secundar, cu excepţia a două mari scene, una care precede simbolic şi alta care încheie ciclul evanghelic : prima e cortul Mărturiei, din absidă, despre care am vorbit, a doua e Adormirea Maicii Domnului, care îi stă în faţă, ocupînd cea mai mare parte a peretelui de apus al naosului. În această vastă frescă, la care credem că cei doi artişti au

---

[1] I. D. Ştefănescu, *Op. cit.*, p. 64.
[2] *Ibidem*, p. 62.

lucrat împreună, figura lui Isus nu ține de nici unul din cele două tipuri pe care le-am identificat în cele două serii de compoziții. Credem că aceasta se explică prin faptul că aici imaginea lui, care apare în glorie, înconjurat de un cor de îngeri, nu mai e cea terestră. Corul de îngeri, purtînd sfeșnice cu lumînări, e înscris într-un vast nimb și tratat monocrom, într-un albastru foarte diluat, aproape alb, care îi dă o diafaneitate extraordinară. Scena, foarte largă și impresionantă, completată cu episoade secundare, dispuse simetric, se numără printre cele mai celebre reprezentări ale acestei teme.

Pictura din nartex, unde găsim scene și fragmente, de stiluri și facturi foarte diferite, într-un amestec aproape inextricabil, comportă două scene din ciclul Fecioarei, care fac parte probabil din ansamblul principal. Una, deosebit de frumoasă, care decorează timpanul de vest deasupra ușii, este *Intrarea Fecioarei în biserică.* Dominanta coloristică a scenei o constituie acordurile de verde închis cu roșu-garance, la care se adaugă nuanțe discrete de galben și violet. Ținuta dreaptă și noblețea tăcută a personajelor amintesc de mozaicurile de la Kahrié-Djami.

Pe peretele de vest al nartexului găsim un fragment al cărui loc originar a fost probabil altul, reprezentînd un personaj încovoiat pînă la pămînt, înveșmîntat în verde cenușiu, și nu departe de acesta, un personaj nimbat înveșmîntat în aceeași culoare și a cărui figură se aseamănă cu cea a lui Isus de tipul Împărtășaniei cu vin. Nu încercăm pentru moment să formulăm nici o ipoteză cu privire la acest fragment ; el constituie unul din multiplele semne de întrebare ale picturii din nartex.

Personajul încovoiat este un tip clasic în pictura bizantină neo-elenistică. Reprezentarea lui cea mai de seamă este cea din *Plîngerea lui Isus* de la Nerez, în persoana Sf. Ioan aplecat deasupra trupului Mîntuitorului [1]. În Biserica Domnească, el mai apare, afară de fragmentul din nartex, de două ori, în naos. O dată îl găsim, figurînd tot pe Sf. Ioan, în scena *Plîngerii lui Isus* de pe timpanul de nord, în stînga ferestrei. A doua oară îl găsim pe timpanul de apus, în scena *Schim-*

---

[1] V. reproducerea în culori din A. Grabar, *La peinture byzantine*, Geneva, 1953, ed. Skira, p. 143.

bării la faţă, partea inferioară, care, după mărturia lui O. Tafrali [1], a scăpat nealterată de ultima restaurare.

Ansamblul principal al picturii ce decorează interiorul Bisericii Domneşti ne pare a fi caracterizat de o consecvenţă stilistică ce exprimă o concepţie şi o atmosferă spirituală legată de afirmarea acelui viguros suflu de viaţă al ultimei înfloriri a artei bizantine, în versiunea ei serbo-macedoneană. Acest suflu de viaţă a găsit în principiul ritmic, constitutiv artei bizantine şi tradiţiilor mediteraneene, o modalitate de expresie pe care a exaltat-o într-un elan de largă desfăşurare. Cele două serii de compoziţii ale acestui ansamblu se leagă în acest elan, care le constituie unitatea. Frescele de care nu ne-am ocupat în cercetarea noastră nu ne par a intra în ciclul acesta şi nici nu ne par animate de acelaşi spirit. Ele vor fi completat desigur ulterior, la epoci diferite, acest prim ansamblu de pictură murală, început în absidă şi continuat pe pereţii nord şi sud (registrele superioare şi timpanele şi, parţial, pe pereţii de vest ai naosului şi nartexului).

Ne-am propus să arătăm caracterul neo-elenistic şi aspectele italiene ale acestui ansamblu. În ce priveşte pe primul, socotim că el a fost suficient subliniat în analizele noastre. Forma suplă şi pitorescă în care gustul pentru antichitate al acestei faze de artă bizantină se vădeşte aici, îl confirmă cu evidenţă. În ceea ce priveşte aspectele italiene, pe care le-au relevat Charles Diehl şi alţii, ele ne par mai puţin efectul unei influenţe propriu-zise — de altfel, posibilă —, cît cel al unei afinităţi şi comunicări de spirit care au existat de-a lungul secolelor al XIII-lea şi al XIV-lea între lumea sud-italică şi cea adriatică, găsind în mod spontan şi paralel forme similare, înrudite prin participarea la aceleaşi tradiţii şi ordonate de acelaşi principiu ritmic.

[1] O. Tafrali a asistat — *„témoin désolé et impuissant"*, după propria sa expresie — la restaurarea picturii. Deşi pătimaş şi deseori nedrept, buna lui credinţă nu poate fi pusă la îndoială, iar mărturia lui, care e şi cea a unui om de gust, constituie un ajutor preţios pentru identificarea frescelor autentice.

CUPRINS

IV

Redactor: MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor: ION TUDOR

Apărut 1970. Format 540X840/16 Coli ed. 13,44 Coli tipar 16,75 A. nr. 5126/1970. C.Z. pentru bibliotecile mari și mici 859—95.



Tiparul executat sub comanda
nr. 181 la
Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București
Republica Socialistă România

314 200

AV 59302

1970 Auctiela f. 11

1.09.70

Lei 7